

4 Mus.th.

388

b



Mus. Th.

388b-1

40

Zrieberg

<36621557370013

<36621557370013

Bayer. Staatsbibliothek



3886

Friedrich von Drieberg
die
praktische Musik
der Griechen.

Erster Theil.

~~~~~  
Berlin,  
bei T. Trautwein.  
1821.

Bayerische  
Staatsbibliothek  
MÜNCHEN

24501

51-B





Baer 49 / 51



Die  
praktische Musik  
der Griechen.

---

Von  
Friedrich von Drieberg.

---

Erster Theil.

---

---

Berlin, 1821.

Bei T. Trautwein.





praktische Musik

der Griechen

Von

Friedrich von Düring

Erster Theil

Berlin, 1821.

P. F. T. n. w. e. i. n.



M E L O P O I E.

A







Die Melopoie ist der Gebrauch oder die praktische Anwendung sämtlicher Theile der Harmonik. <sup>1)</sup> Die Aufgabe, welche wir in diesem Werke zu lösen haben, ist also: die harmonischen Grundsätze und Regeln zu erklären, nach welchen die Griechen ihre Musik verfertigten. Dies scheint nun zwar im ersten Augenblick unmöglich, da wir weder griechische Tonstücke, noch sonst irgend ein Werk eines alten Schriftstellers über praktische Musik besitzen; demohngeachtet ist es nicht allein möglich, sondern sogar — da uns die Theorie der griechischen Musik vollkommen bekannt ist — recht sehr leicht. Wir dürfen nemlich nur berücksichtigen, daß in allem die Praxis der Theorie vorausgegangen sein muß, indem jede Theorie sich erst zu entwickeln beginnt, wenn die Menschen anfangen eine Kunst mit Bewusstsein auszuüben. Ist aber die Theorie aus der Praxis entwickelt worden, so muß auch wieder umgekehrt die Praxis aus der Theorie, folglich auch die Melopoie aus der Harmonik, zu entwickeln sein.

Nun haben wir schon an andern Orten gesagt, daß die Harmonik eine Wissenschaft sei, und daß die Griechen unter Wissenschaft (*ἐπιστήμη*) bloß das Gewisswissen verstehen. Allein mit dem Gewisswissen ist es leider von jeher eine mißliche Sache gewesen; denn selbst schon die Alten nahmen an, daß die Geometrie mehr Gewissheit gebe als die Arithmetik, und die Arithmetik wieder mehr als die Harmonik. Es wäre also wohl nicht ganz unmöglich, daß die Harmonik der Griechen manches enthielte, dessen unbedingte Nothwendigkeit nicht

<sup>1)</sup> Die Musikalischen Wissenschaften der Griechen von Driberg, Seite 56.



zu erweisen ist; alles aber dessen unbedingte Nothwendigkeit nicht zu erweisen ist, kann anders, folglich fehlerhaft sein. So viel scheint jedoch im voraus gewiss, daß, wenn die Harmonik der Griechen wirklich Fehler enthalten sollte, dies keinesweges auch Fehler ihrer Melopoie voraussetzt; sondern vielmehr bloß, daß ihre Theoretiker die praktischen Erscheinungen auf unrichtige Grundsätze zurückgeführt haben. Wir wollen es nur gleich gestehen, daß wir dem Pythagoras und seinen Nachfolgern solches wohl zutrauen; denn diese Philosophen — obgleich äußerst geistreich — waren doch insofern einseitig, daß sie durchaus alles was ihnen unter die Hände kam, über ihren arithmetischen Leisten schlugen, und so lange daran zerrten und zausten, bis der Leisten paßte. Die Theorie der griechischen Musik dürfte also leicht vor Pythagoras vollkommener gewesen sein, als nach ihm. Wenn dem aber wirklich so wäre, und es sich hinlänglich erweisen ließe, so müßten wir auch ohne Weiteres jene ältere und bessere Theorie unsern Untersuchungen zum Grunde legen. Am leichtesten werden wir hierüber Aufschluß erhalten, wenn wir die hierher gehörenden musikalischen Erfindungen der Pythagoräer einer strengen Prüfung unterwerfen.

1) Die frühern Griechen hatten keinen Begriff, wie es ein anderes Grundsystem als das siebensaitige <sup>1)</sup> geben könne, indem sie bloß die Klänge für ursprüngliche Theile der Harmonik hielten, nicht aber auch die Klangräume und Systeme. Denn da Klangräume aus Klängen, und Systeme wieder aus Klangräumen gebildet werden, so ist jeder Klangraum und jedes System zusammengesetzt; folglich nicht ursprünglich. Doch alles was nicht ursprünglich ist, muß in einem Grundsystem unberücksichtigt bleiben, weil sonst der Umfang desselben unendlich sein würde. Pythagoras aber meinte: Ein Grundsystem dürfe allerdings nur das Ursprüngliche enthalten, allein es gebe eine unbedingte und eine bedingte

---

<sup>1)</sup> Aufschlüsse über die Musik der Griechen von Drieberg, Seite 27.



Ursprünglichkeit; unbedingt ursprünglich seien blofs die Klänge, bedingt ursprünglich könnten hingegen auch andere Theile der Harmonik sein. So wäre die Allviere als Klangraum zusammengesetzt, denn sie könne in zwei oder mehrere kleinere Räume zerlegt werden, als Symphonie sei sie aber unzusammengesetzt, weil sie nicht wieder in zwei oder mehrere kleinere Symphonien zerfalle. Es gebe demnach auch ursprüngliche Symphonien; folglich müsse ein richtiges Grundsystem nicht blofs die ursprünglichen Klänge, sondern auch die ursprünglichen Symphonien enthalten. Diesen Grundsätzen gemäß verwarf nun Pythagoras das siebensaitige Grundsystem, und führte das achtsaitige ein. Uns will aber die bedingte Ursprünglichkeit des Pythagoras gar nicht gefallen; um so weniger, da er sogleich selbst dagegen verstößt, indem er die Allachte in sein System aufnimmt, und diese Symphonie doch aus der Allviere und Allfünfe (*C-g-c*) besteht; folglich nicht einmal bedingt ursprünglich ist. Wenn aber ein Grundsystem nur das Ursprüngliche enthalten soll, und die Allachte weder bedingt noch unbedingt ursprünglich ist, so kann auch das — offenbar der Arithmetik nachgebildete — <sup>1)</sup> achtsaitige System des Pythagoras (noch weniger aber das spätere funfzehnsaitige) ein Grundsystem sein. Wir würden demnach die siebensaitige Lyra allein nur als ein wirkliches Grundsystem zu betrachten haben.

2) Den frühern Griechen (was auch schon die Namen der Klänge bezeugen) <sup>2)</sup> war nur eine einzige Lage des Grundsystems bekannt, nemlich die, in welcher jedes diatonische Tetrachord aufwärts durch zwei ganze und einen halben Ton, abwärts umgekehrt durch einen halben und zwei ganze Töne fortschreitet, und Hypate der höchste, Nete der tiefste Klang ist. Pythagoras führte aber eine zweite, der vorigen ganz entgegengesetzte, Lage desselben ein, in welcher jedes

---

<sup>1)</sup> Aufschlüsse S. 26 u. 29.

<sup>2)</sup> Aufschlüsse. S. 10.



diatonische Tetrachord aufwärts durch einen halben und zwei ganze Töne, abwärts umgekehrt durch zwei ganze und einen halben Ton fortschreitet, und Hypate der tiefste, Nete der höchste Klang ist. Erstere Klangleiter bestimmte er für den Gesang, letztere für die Instrumente. <sup>1)</sup> Diese Einrichtung hatte wiederum einen arithmetischen Grund, indem er zwischen den beiden Klangleitern, und der stetigen und abgesonderten Zahlenfolge, eine Ähnlichkeit zu bemerken glaubte. Es ist jedoch die Klangleiter der Instrumente praktisch durchaus unbrauchbar, weil in derselben alle Beziehungen der Klänge, folglich auch das Gefühl für Tonart und Geschlecht verloren geht. Um sie daher zum praktischen Gebrauche einzurichten, wurde (bei der funfzehnsaitigen Lyra) noch ein Klang in der Tiefe zugesetzt. <sup>2)</sup> Durch diesen Zusatz wird aber diese Klangleiter sogleich zur Klangleiter des Gesanges. Es ist also ganz klar, daß es nur eine einzige Lage des Grundsystems geben kann.

3) Die frühern Griechen verstanden unter Geschlecht diejenige Ordnung der sieben Klänge des Grundsystems, in welcher ein musikalischer Vortrag möglich ist. Die Klänge des Grundsystems selbst nannten sie dynamische, alle Klänge aber die in einem Gesange vorkommen, ohne zum Grundsystem zu gehören, hießen chromatische. Sie kannten daher wohl chromatische Systeme, aber kein chromatisches Geschlecht; denn ein chromatisches Geschlecht kann nicht anders als durch zwei halbe Töne und einen Halbzeiton fortschreiten; doch ein Instrument, auf diese Art gestimmt, würde zu jedem musikalischen Vortrag untauglich sein. Dasselbe gilt auch von dem verdichtet-enharmonischen Geschlecht, welches selbst die praktischen Musiker der spätern Griechen für eine nutzlose Kleinigkeitskrämerei erklärten; <sup>3)</sup> indem sie (wie auch die frühern Grie-

---

<sup>1)</sup> Aufschlüsse S. 6.

<sup>2)</sup> ebend. S. 9.

<sup>3)</sup> ebend. S. 65.



chen) nur diejenige Klangfolge, welche die Pythagoräer für eine Vermischung des Enharmonischen und Diatonischen ausgaben, und die aus dem alten Spondeischen entstand, für enharmonisch hielten. Da nun den Pythagoräern jene Klangfolge ein vermischtes Geschlecht war, <sup>1)</sup> und doch in den unvermischten Geschlechtern alle Tetrachorde dieselbe Gestalt haben, in den vermischten aber einander ungleich sind, so gab dies wieder Anlaß zu neuen harmonischen Gewaltthatigkeiten, denn von dem Satz: alle Tetrachorde müssen einander gleich sein, gingen sie nicht ab, und doch ist die Nothwendigkeit dieser Gleichheit gar nicht zu erweisen. Im diatonischen Geschlecht freilich — da es das Urgeschlecht ist — müssen die Tetrachorde alle gleich sein, weil die sieben Klänge (durch die Symphonie gestimmt) sich von selbst in zwei gleiche Tetrachorde theilen; <sup>2)</sup> aber im (sogenannten) vermischten - enharmonischen Geschlecht ist die Gleichheit der Tetrachorde höchst unnatürlich, noch unnatürlicher aber das Mittel, durch welches die Pythagoräer diese Gleichheit zu erzielen suchten. Sie erfanden nemlich eigends hierzu ein neues Grundsystem, welches sie das verbundene nannten, <sup>3)</sup> und wodurch sie die Gleichheit der Tetrachorde gleichsam an den Haaren herbeizogen. Es scheint uns daher, daß auch hier die Theorie der frühern Griechen die bessere sei, indem sie nicht nur überaus einfach ist, sondern sich auch dadurch alle praktischen Erscheinungen, die Geschlechter betreffend, auf das vollkommenste erklären lassen.

Da nun aus Obigem hervorgeht, daß die Pythagoräer die musikalische Theorie, wenigstens in einigen ihrer Theile, offenbar überbildet haben, und daher auch die Harmonik des Euklides, <sup>4)</sup> die wir unsern Untersuchungen zum Grunde zu

---

<sup>1)</sup> Aufschlüsse S. 49. u. folg.

<sup>2)</sup> ebend. S. 172.

<sup>3)</sup> Ptolem, Harm. lib. 2. cap. 6.

<sup>4)</sup> Euklides trägt zwar in diesem Werke die Lehre des Aristoxenos vor; Aristoxenos hat aber die meisten Grundsätze der Pythagoräer beibehalten, und vornemlich nur die Größenbestimmung der Klangräume durch Zahlenverhältnisse verworfen.



legen gedenken, und wovon wir bereits in den musikalischen Wissenschaften eine Uebersetzung gegeben haben, nicht ganz ohne Tadel ist; so wollen wir sie hier noch einmal, nur von den Pythagoreischen Fehlern befreit, vortragen, zugleich aber auch die Grundsätze und Regeln der Melopoie damit verbinden. Jedoch wird es nöthig sein, zuvor erst unsere gewählte Notirung zu erklären.

Die jetzt gebräuchliche Notenschrift bedürfte zwar sehr grosser Verbesserungen, <sup>1)</sup> allein — Schlendrian ist der Neueren Musagetes!! daher wollen wir denn auch nur gerade so viel davon ändern, als eben hinlänglich ist, die aller gewöhnlichsten Beziehungen der Klänge einigermaßen richtig zu schreiben. — Wir haben schon gezeigt, <sup>2)</sup> dafs, um unsere Musik von den übermäfsigen und verminderten Klangräumen und Systemen zu reinigen, jeder der zwölf ursprünglichen Klänge seinen besonderen Buchstaben erhalten müsse. Da es übrigens vollkommen gleichgültig ist, was für Buchstaben hierzu genommen werden, so wollen wir die bereits in Vorschlag gebrachten

*c, i, d, k, e, f, l, g, m, a, n, h,*

beibehalten. Wir bedienen uns aber hier des siebensaitigen Grundsystems, in welchem diese Buchstaben nachstehende Ordnung bekommen:

*g, m, a, n, h, c, i, d, k, e, f, l*

Ihre um eine Allachte tiefere Lage werden wir durch grosse Buchstaben,

*G, M, A, N, H, C, I, D, K, E, F, L,*

ihre

<sup>1)</sup> Aufschlüsse S. 99 u. folg.

<sup>2)</sup> Wissenschaften S. 98.



ihre um eine Allachte höhere Lage, durch Striche bezeichnen.

$\bar{g}, \bar{m}, \bar{a}, \bar{n}, \bar{h}, \bar{c}, \bar{i}, \bar{d}, \bar{k}, \bar{e}, \bar{f}, \bar{l}$

Drei vereinigte siebensaitige Grundsysteme, in der dorischen Tonart (C dur), bilden demnach, durch Buchstaben bezeichnet, folgende Klangleiter:

$G, A, H, C, D, E, F, g, a, h, c, d, e, f, \bar{g}, \bar{a}, \bar{h}, \bar{c}, \bar{d}, \bar{e}, \bar{f}$ .

Die Lage derselben auf dem Diagramma (Liniensystem) aber ist nachstehende:

$G, A, H, C, D, E, F, g, a, h, c, d, e, f, \bar{g}, \bar{a}, \bar{h}, \bar{c}, \bar{d}, \bar{e}, \bar{f}$ .



Um die übrigen fünf ursprünglichen Klänge auf dem Diagramma zu bezeichnen, bedient man sich bekanntlich in der neuern Musik der  $\sharp$  und  $\flat$ . Diese Bezeichnungsart wollen wir zwar ebenfalls gebrauchen, jedoch mit dem sehr wesentlichen Unterschied, daß jeder Klang seinen ihm zukommenden Buchstaben unverändert beibehält, er mag aus der Erhöhung durch  $\sharp$  oder aus der Erniedrigung durch  $\flat$  entstanden sein.

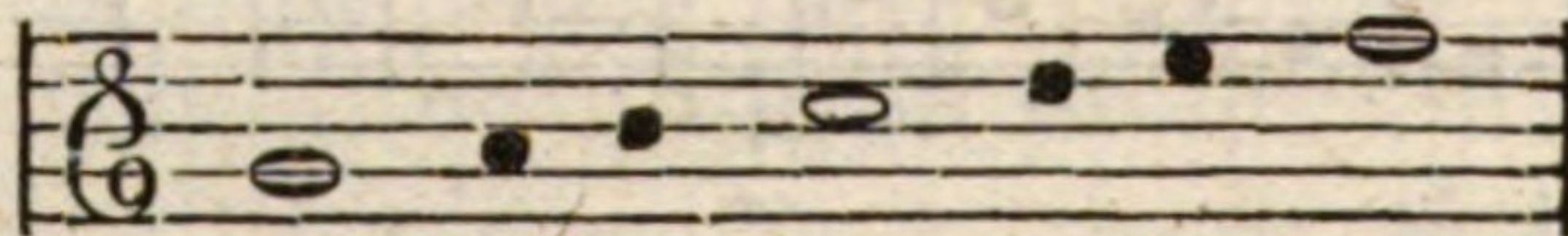




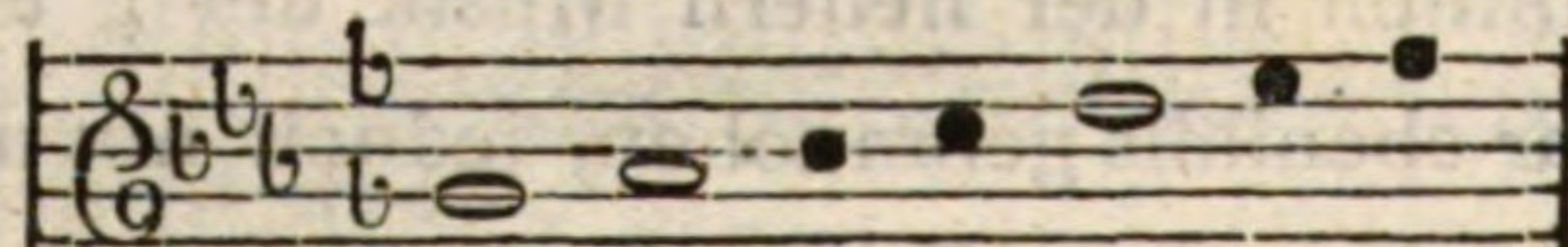
Demnach giebt  $\sharp$  vor *g* nicht *gis* sondern *m*,  $\flat$  vor *a* nicht *as* sondern ebenfalls *m*,  $\sharp$  vor *e* nicht *eis* sondern *f*,  $\flat$  vor *c* nicht *ces* sondern *h* u. s. w. Es ist folglich *C-gis* und *C-as*, sowohl theoretisch als praktisch, ein und derselbe Klangraum, nemlich der Vierton *C-m*; *C-Cis* und *C-Des* der Halbton *C-I*, *His-Eis* und *C-gesges* die Allviere *C-F* u. s. w. Dadurch also, daß wir jeden Klang mit einem besonderen Buchstaben bezeichnen, wird dem papiernen Dasein der übermäßigen und verminderten Klangräume und Systeme ein Ende gemacht.

Von der gewöhnlichen Bezeichnungsart der Tonarten gehen wir ebenfalls in sofern ab, daß wir bloß die Lage der Mese (des Klanges der Tonika) bestimmen, indem dadurch auch die Lage der übrigen, zum Grundsystem gehörenden, Klänge leicht erkannt werden kann. <sup>1)</sup> So erhalten z. B. nachstehende Tonarten,

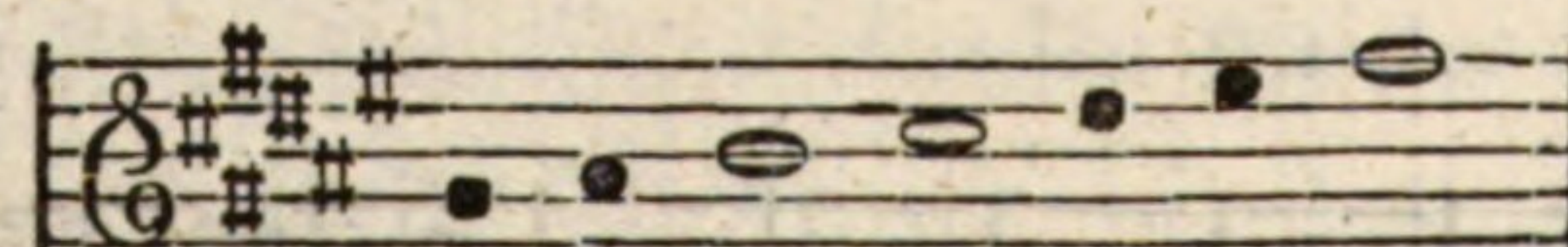
Dorische Tonart.



Jastische Tonart.



Hyperjastische Tonart.



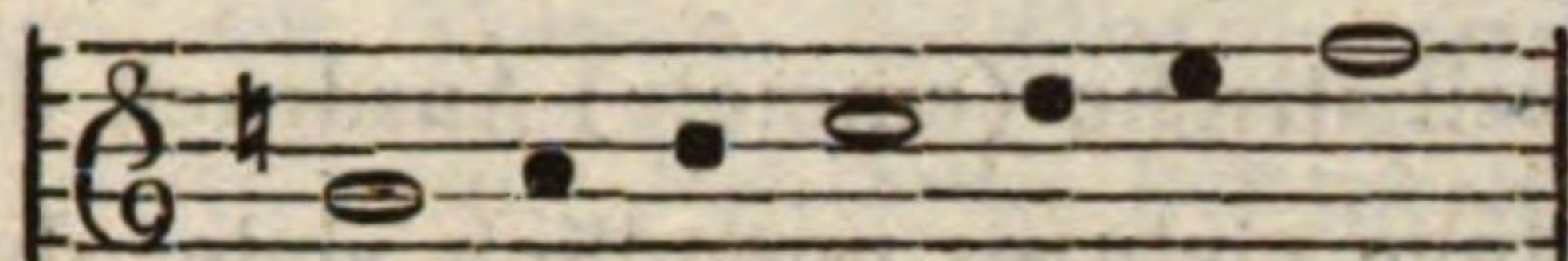
in unserer Bezeichnung folgendes Ansehn:

---

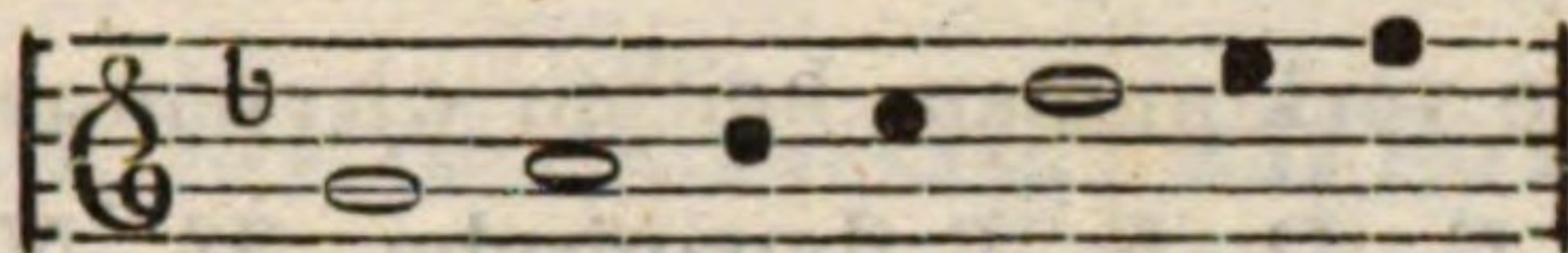
<sup>1)</sup> Aufschlüsse S. 104.



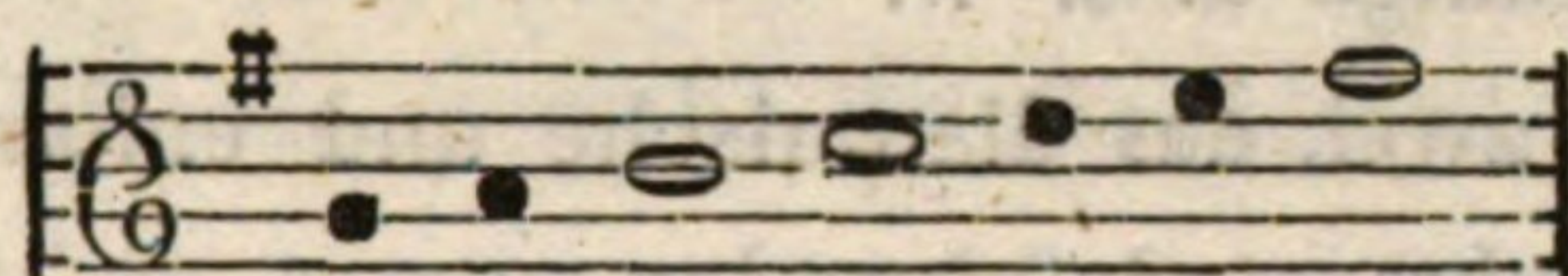
Dorische Tonart.



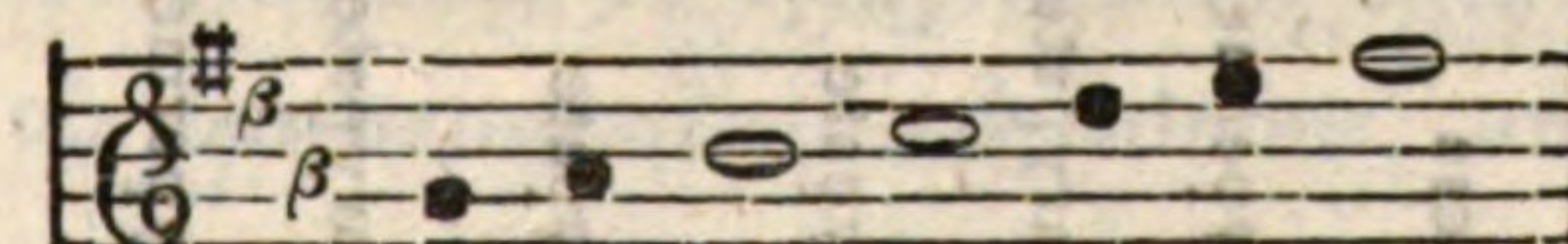
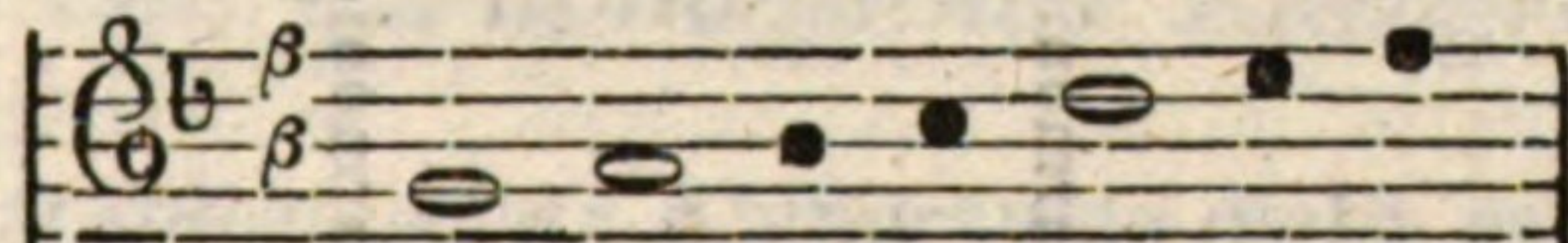
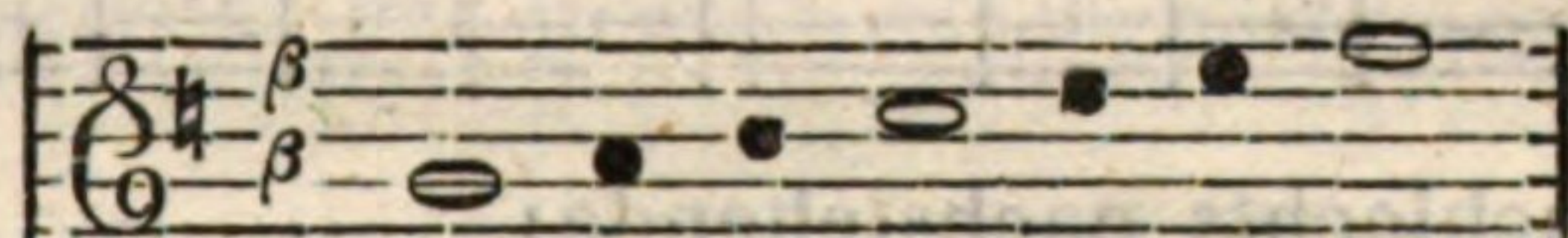
Jastische Tonart.



Hyperjastische Tonart.



Das Zeichen  $\beta$  gebrauchen wir, wenn die Mese auf eine Linie oder Linienraum, dem Schlüssel nach ohne Vorzeichnung, fällt. Die Mese der dorischen Tonart ist also  $c$ , der jastischen  $i$ , der hyperjastischen  $l$ . Ist das Geschlecht enharmोनisch, so setzen wir noch zwei griechische  $\beta$  vor,



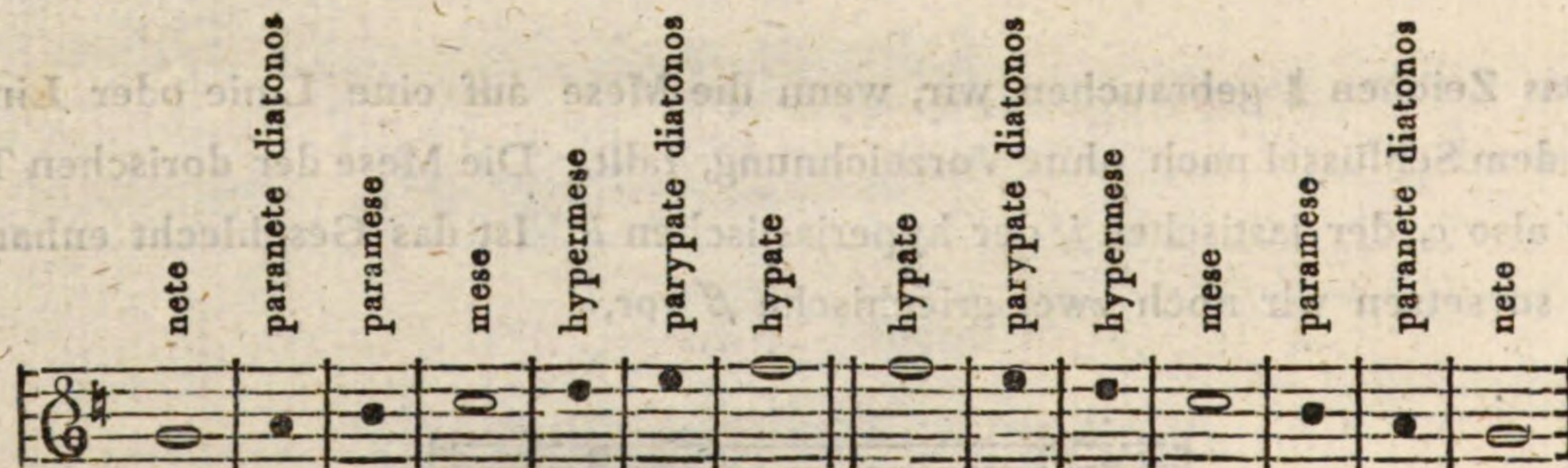
um dadurch die um einen Viertelton erniedrigte Lage der Geschlechtsklänge anzudeuten. — Jetzt können wir unsere Abhandlung beginnen.



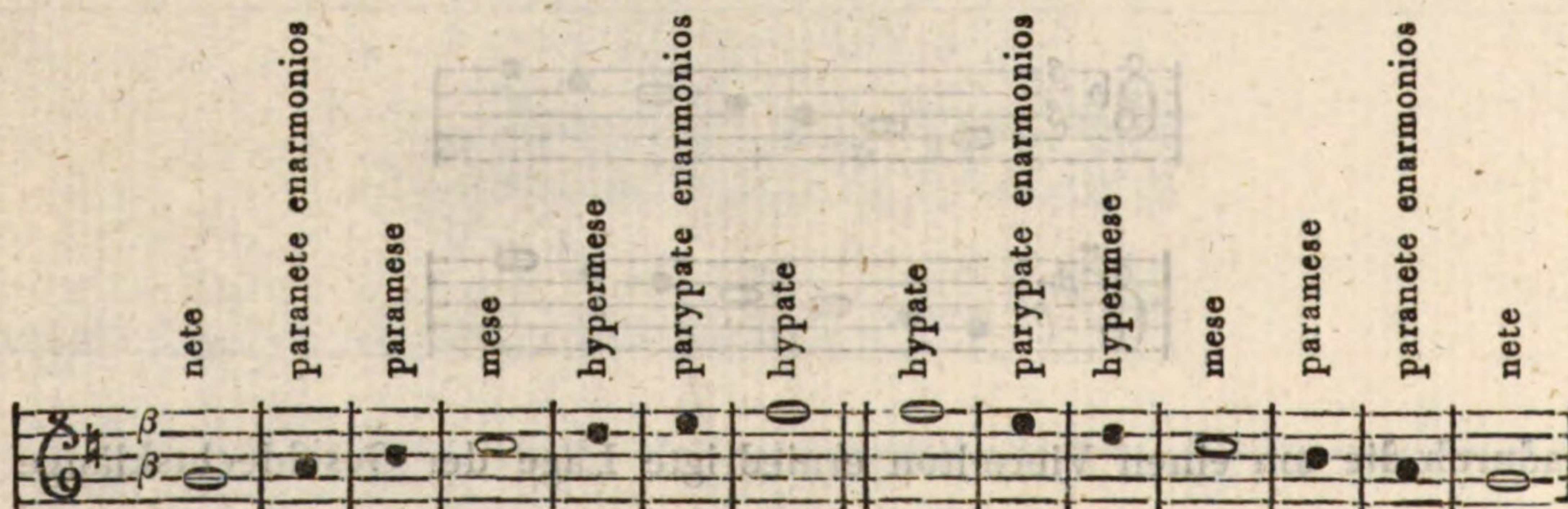
## Von den Klängen.

Ein Klang ist der musikalische (emmele) Ausdruck der Stimme, in einer einzigen Ausdehnung. <sup>1)</sup> Klänge giebt es unendlich viele, dynamische jedoch in jedem Geschlecht nur sieben. Dynamisch heißen diese sieben Klänge, weil sie zu einer und derselben Mese (Tonika) gehören; die andern fünf ursprünglichen Klänge aber, wenn sie im Gesange vorkommen, heißen chromatische. Ist z. B. C die Mese, so sind G, A, H, C, D, E, F dynanische, M, N, I, K, L chromatische Klänge; ist hingegen I die Mese, so sind M, N, C, I, K, F, L dynanische, A, H, D, E, G chromatische Klänge u. s. w.

Geschlechter giebt es zwei, das diatonische und enharmonische. Die Klänge des diatonischen Geschlechts sind folgende:



des enharmonischen Geschlechts nachstehende:



<sup>1)</sup> Wissenschaften S. 7.



Von diesen Klängen werden einige feste, andere bewegliche genannt. Die festen Klänge (die Klänge der Tonika, Dominante und Unterdominante) sind Mese, Nete, Hypate; die beweglichen, Paranete, Paramese, Hypermese und Parypate, von welchen Paranete und Parypate auch Geschlechtsklänge heißen.

## Von den Klangräumen.

Ein Klangraum ist, was zwischen zwei Klängen besteht, die in Hinsicht der Höhe und Tiefe verschieden sind. Klänge aber, die in Hinsicht der Höhe und Tiefe verschieden sind, können sowohl ungleichzeitig als gleichzeitig, d.h. sowohl nacheinander als miteinander gebraucht werden. Durch den ungleichzeitigen Gebrauch solcher Klänge entstehen Paraphonien, durch den gleichzeitigen Gebrauch derselben, Antiphonien. <sup>1)</sup> Paraphonisch (nebenstimmig) sind alle Klangräume des Grundsystems zu gebrauchen, antiphonisch (gegenstimmig) nicht alle. Dies ist denn auch eine der Ursachen mit, weshalb die Harmonik nur den Gesang (die Fortschreitung) der einzelnen Stimme, folglich nur die paraphonischen Klangräume und Systeme, berücksichtigt, da hingegen die Melopoie sich sowohl der paraphonischen als antiphonischen bedient.

### a. *Von den paraphonischen Klangräumen.*

Unterschiede der paraphonischen Klangräume giebt es sechs: in Hinsicht der Gröfse, in Hinsicht des Geschlechts, ob symphonisch oder diaphonisch, ob nahefolgend oder zerstreut, ob bestimmt oder unbestimmt, und ob dynanisch oder chromatisch.

---

<sup>1)</sup> Wir nehmen hier die Ausdrücke Paraphonie und Antiphonie in ihrer ursprünglichen Bedeutung.



Der Unterschied der Klangräume in Hinsicht der Grösse besteht darin, daß einige Klangräume gröfser andere kleiner sind. So ist der Zweiton gröfser als der Ton, die Allviere kleiner als die Allachte u. s. w.

Der Unterschied der Klangräume in Hinsicht des Geschlechts besteht darin, daß einige Klangräume diatonisch andere enharmonisch sind. Diatonisch sind  $D - E$ ,  $C - E$ ,  $H - E$ ,  $A - E$  u. s. w. enharmonisch  $D - \beta E$ ,  $C - \beta E$ ,  $H - \beta E$ ,  $\beta A - \beta E$  u. s. w.

Der Unterschied der Klangräume, ob symphonisch oder diaphonisch, besteht darin, daß einige Klangräume symphonisch andere diaphonisch sind. Symphonisch sind die Allviere, Allfünfe, Allachte u. s. w. Diaphonisch sind hingegen alle Klangräume, kleiner als die Allviere, und die zwischen den Symphonien liegen. Eine Symphonie aber ist die vollendete Vermischung zweier Klänge, eines höhern und eines tiefern; eine Diaphonie hingegen, die Nichtvermischung derselben.

Der Unterschied der Klangräume, ob nahefolgend oder zerstreut, besteht darin, daß einige Klangräume nahefolgend andere zerstreut sind. Nahefolgend ( $\acute{\epsilon}\xi\eta\varsigma$ ) sind Klangräume, die aus Klängen gebildet werden, welche im Grundsystem neben einander liegen; zerstreut ( $\acute{\upsilon}\pi\epsilon\rho\beta\alpha\tau\acute{\alpha}$ ,  $\acute{\epsilon}\nu\alpha\lambda\lambda\acute{\alpha}\xi$ ), wenn dies nicht der Fall ist. Im diatonischen Geschlecht giebt es demnach nur zwei nahefolgende Klangräume, den Halbton und den Ton; im enharmonischen Geschlecht aber deren vier, den Halbton, den Dreiviertelton, den Ton, und den Fünftiertelton. Diese Klangräume werden auch unzusammengesetzte genannt, weil sie, ohne Berührung chromatischer Klänge, nicht in zwei oder mehrere kleinere Klangräume zerlegt werden können. Die zerstreuten Klangräume heissen hingegen auch zusammengesetzte, weil sie ohne Berührung chromatischer Klänge, in zwei oder mehrere kleinere Räume zu zerlegen sind.

Der Unterschied der Klangräume, ob bestimmt oder unbestimmt, besteht darin, daß einige Klangräume bestimmt andere unbestimmt sind. Bestimmt sind

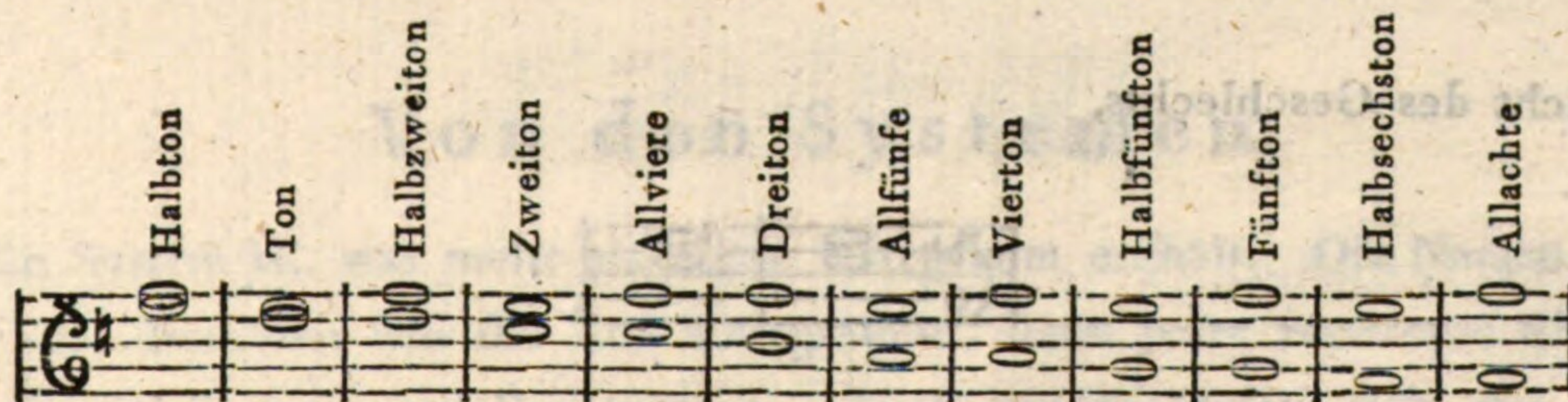


die Symphonien und diejenigen Klangräume, deren Gröfse durch die Symphonie gemessen (gestimmt) werden kann, wie der halbe Ton, der Ton, der Halbzweiton u. s. w. Unbestimmt hingegen sind alle Klangräume, welche entweder gröfser oder kleiner als die bestimmten Klangräume sind, wie der Viertelton, Drittelton, Fünftviertelton u. s. w.

Der Unterschied der Klangräume endlich, ob dynamisch oder chromatisch, besteht darin, dafs einige Klangräume dynamisch andere chromatisch sind. Dynamisch sind Klangräume, die aus dynamischen Klängen gebildet werden, wie (im Dorischen)  $C-D$ ,  $C-\beta E$ ,  $C-F$  u. s. w. chromatisch, wenn einer der sie bildenden Klänge ein chromatischer ist, wie (im Dorischen)  $I-D$ ,  $C-K$ ,  $C-L$  u. s. w. Auch können beide Klänge chromatische sein.

b. *Von den antiphonischen Klangräumen.*

Ein antiphonischer Klangraum entsteht dem Gesagten (Seite 13) zufolge, wenn zwei Klänge, die in Hinsicht der Höhe und Tiefe verschieden sind, auf einem Instrumente zusammen angeschlagen ( $\acute{\alpha}\mu\alpha \kappa\rho\omicron\nu\nu\omicron\mu\acute{\epsilon}\nu\omega\nu$ ) oder gleichzeitig gesungen werden. <sup>1)</sup> Der kleinste Gröfsenunterschied aber zweier Klangräume des diatonischen Geschlechts ist der halbe Ton; der kleinste Gröfsenunterschied zweier Klangräume des enharmonischen Geschlechts, der Viertelton. Das diatonische Geschlecht enthält demnach, bis zur Allachte, nur 12 Klangräume,



<sup>1)</sup> Gaudent, Harm. Introd. p. 11.



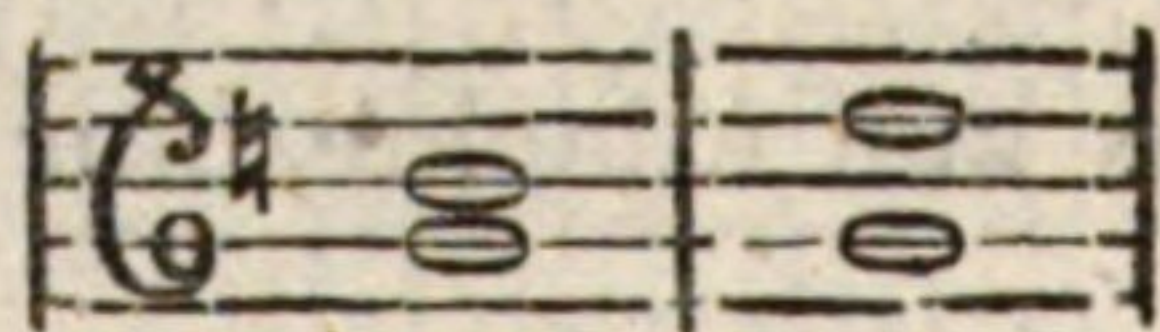
das enharmonische Geschlecht aber deren 22.

|         |                |     |            |            |                  |         |                |          |                |         |                     |          |                    |         |                    |             |                    |         |                   |              |          |
|---------|----------------|-----|------------|------------|------------------|---------|----------------|----------|----------------|---------|---------------------|----------|--------------------|---------|--------------------|-------------|--------------------|---------|-------------------|--------------|----------|
| Halbton | Dreiviertelton | Ton | Fünftelton | Halbzeiton | Siebenviertelton | Zweiton | Neunviertelton | Allviere | Eilfviertelton | Dreiton | Dreizehenviertelton | Allfünfe | Funfzehnviertelton | Vierton | Siebzehnviertelton | Halbfünfton | Neunzehnviertelton | Fünfton | Fünfeinviertelton | Halbsechston | Allachte |
|---------|----------------|-----|------------|------------|------------------|---------|----------------|----------|----------------|---------|---------------------|----------|--------------------|---------|--------------------|-------------|--------------------|---------|-------------------|--------------|----------|

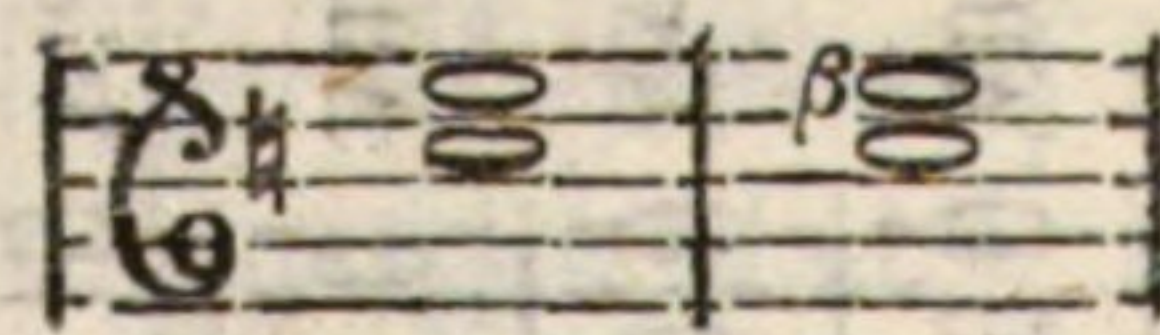


Von diesen Klangräumen sind einige wohlklingend (*εμμελεῖς*) andere übelklingend (*εκμελεῖς*). <sup>1)</sup> Uibelklingend sind — in beiden Geschlechtern — die nahfolgenden Klangräume und deren Umkehrungen; wohlklingend, alle übrigen. Nur die wohlklingenden Räume sind antiphonisch zu gebrauchen, die übelklingenden nicht. Denn was übelklingt beleidigt das Gehör; alles Gehörbeleidigende aber, d. h. jede Kakophonie (*κακοφωνία*) muß aus der Melopoie verbannt bleiben.

Die wissenschaftlichen Unterschiede der antiphonischen Klangräume sind die nemlichen wie die der paraphonischen. Antiphonische Klangräume sind demnach unterschieden: in Hinsicht der Gröfse,



in Hinsicht des Geschlechts,

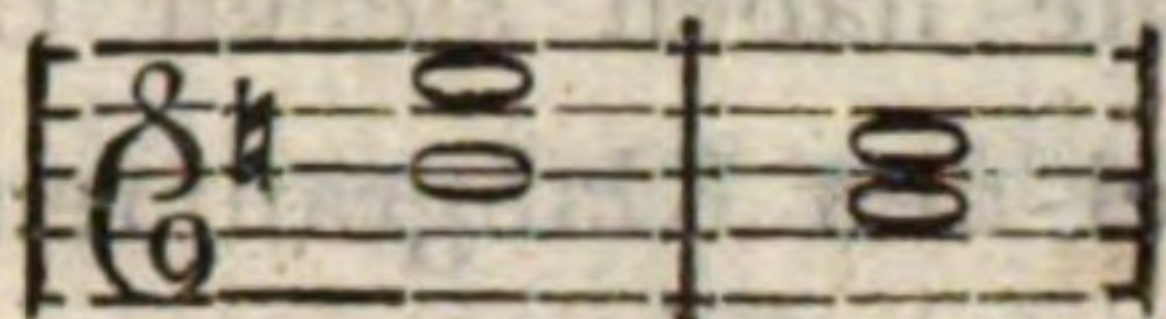


ob

<sup>1)</sup> Aufschlüsse S. 16.



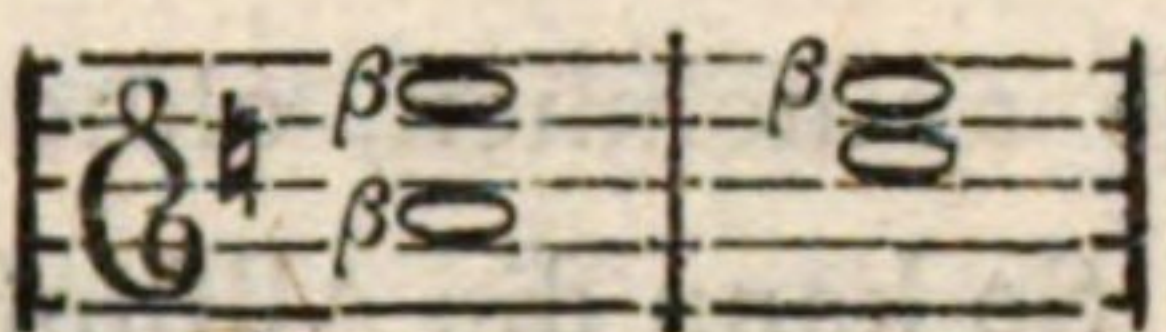
ob symphonisch oder diaphonisch,



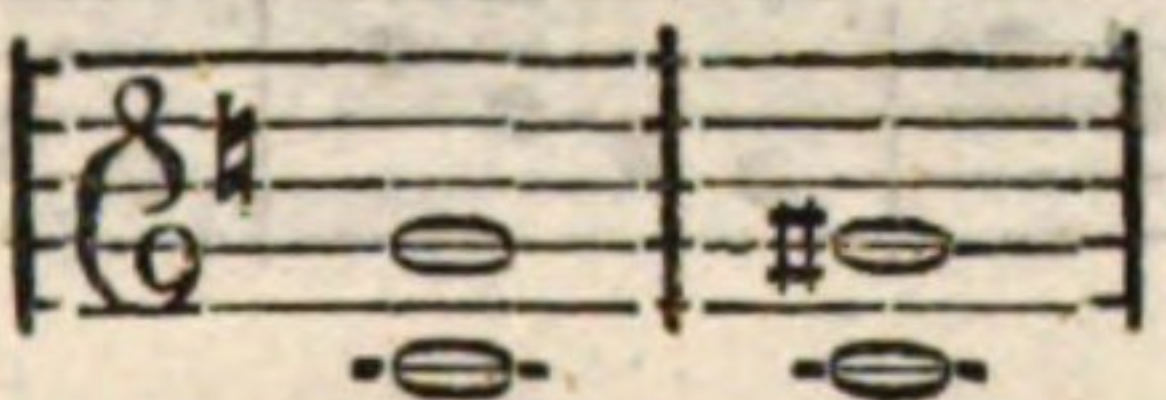
ob nahefolgend oder zerstreut,



ob bestimmt oder unbestimmt,



und ob dynamisch oder chromatisch.



Alle diese verschiedene antiphonischen Klangräume finden in der Melopoie ihre Anwendung, nur die nahefolgenden — da sie übelklingend sind — machen hiervon eine Ausnahme.

## Von den Systemen.

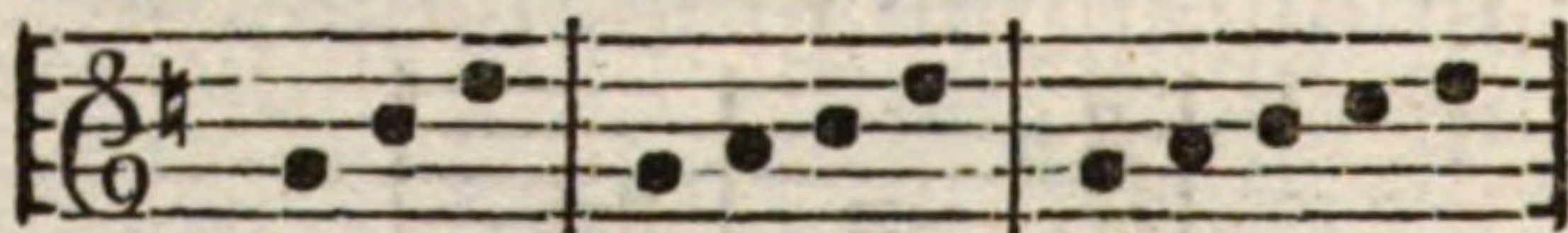
Ein System ist, was mehr als einen Klangraum enthält. Die Namen der Systeme sind dieselben wie die der Klangräume, denn jeder zerstreute Klangraum kann in ein System aufgelöst werden. Auch unterscheiden sich die Systeme ebenfalls in paraphonische und antiphonische.



a. *Von den paraphonischen Systemen.*

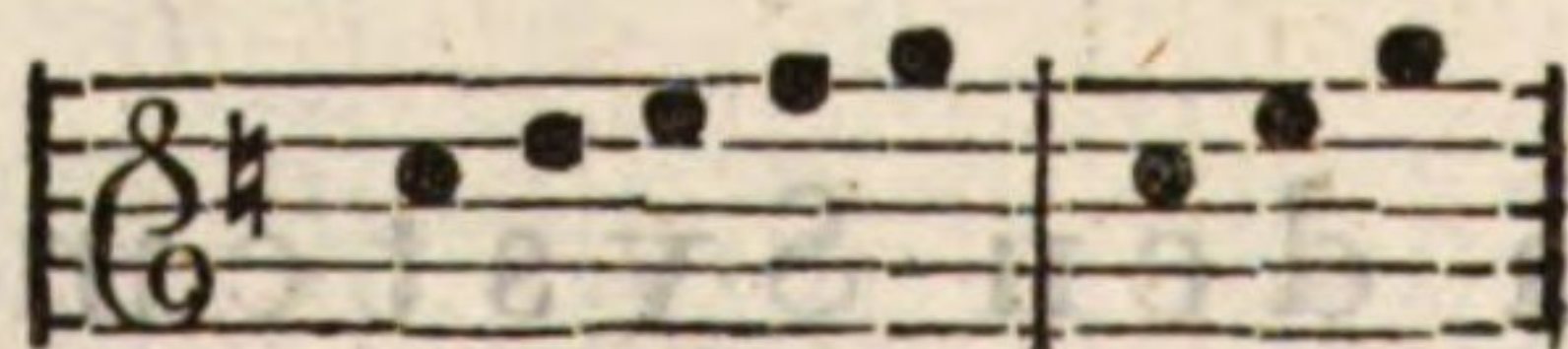
Die paraphonischen Systeme haben sieben Unterschiede, von denen sechs dieselben sind, welche schon bei den Klangräumen mit aufgeführt wurden, nemlich: in Hinsicht der Gröfse, in Hinsicht des Geschlechts, ob symphonisch oder diaphonisch, ob nahefolgend oder zerstreut, ob bestimmt oder unbestimmt, und ob dynamisch oder chromatisch. Der Unterschied, ob verbunden oder unverbunden, ist aber den Systemen allein eigenthümlich.

In Hinsicht der Gröfse sind Systeme von einander unterschieden, wenn die Entfernung ihrer Grenzklänge ungleich ist. Es haben daher nicht allein die Systeme und Klangräume gleiche Namen, sondern ein und dasselbe System kann auch mehr oder weniger Klänge aufnehmen, ohne dafs dadurch sein Name oder seine Gröfse verändert würde. So kann die Allfünfe aus drei, vier, und fünf Klängen bestehen;

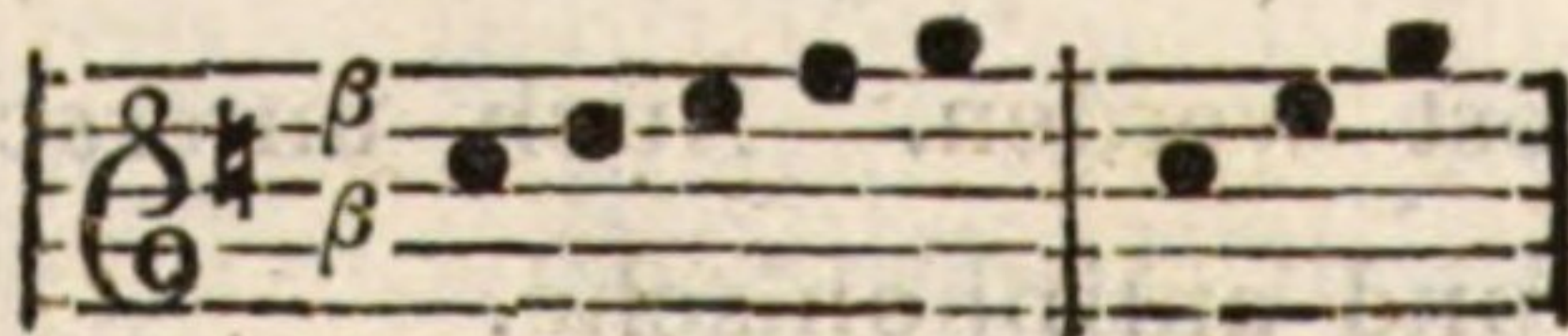


weniger als drei und mehr als fünf (dynamische) Klänge kann dies System jedoch nicht enthalten.

In Hinsicht des Geschlechts unterscheiden sich Systeme von einander, indem einige Systeme diatonisch



andere enharmonisch sind.

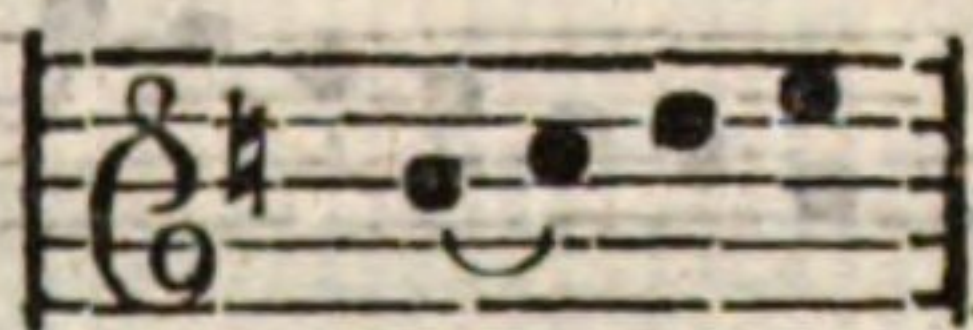




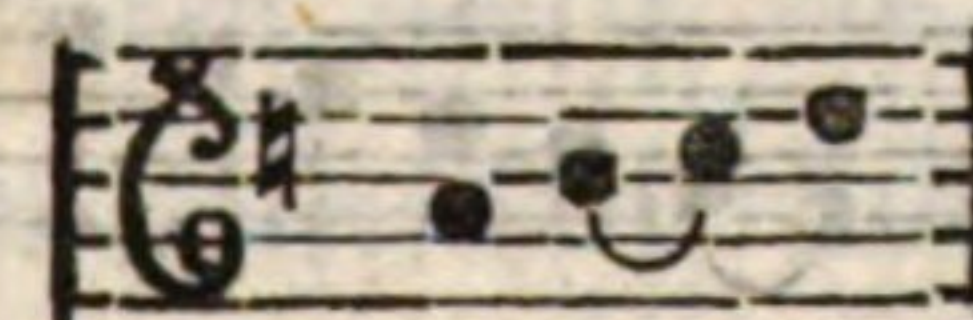
Der Unterschied der Systeme, ob symphonisch oder diaphonisch, besteht darin, daß die symphonischen Systeme von symphonischen, die diaphonischen Systeme von diaphonischen Klängen begrenzt werden. Es giebt aber von einer und derselben symphonischen Gröfse mehrere Gestalten oder Gattungen, welche zwar alle aus einer gleichen Anzahl unzusammengesetzter Räume zusammengesetzt sind, doch aber durch Veränderung ihrer Lage — indem die Räume, aus denen sie bestehen, nicht alle dieselbe Gröfse haben — einander unähnlich werden. Die verschiedenen Gattungen der symphonischen Systeme werden aber nach der Lage der halben Töne unterschieden, und es giebt daher drei Gattungen der Allviere, vier Gattungen der Allfünfe, und sieben Gattungen der Allachte. — Die erste Gattung der Allviere geht aufwärts von Mese zu Hypate,



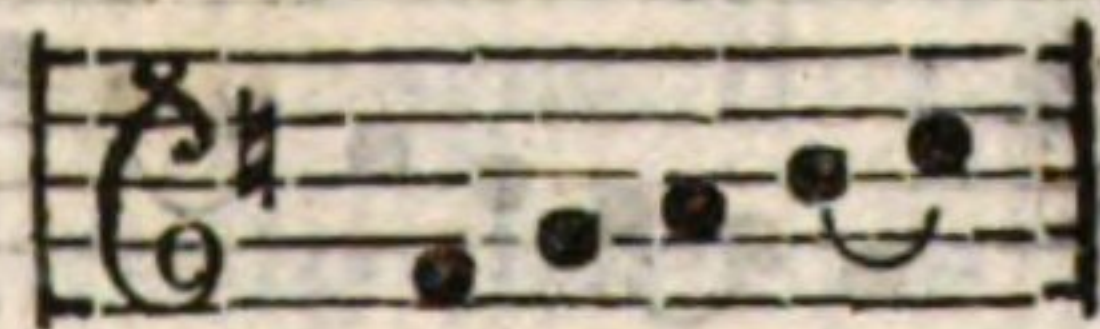
die zweite, von Paramese zu Parypate,



die dritte, von Paranete zu Hypermese.

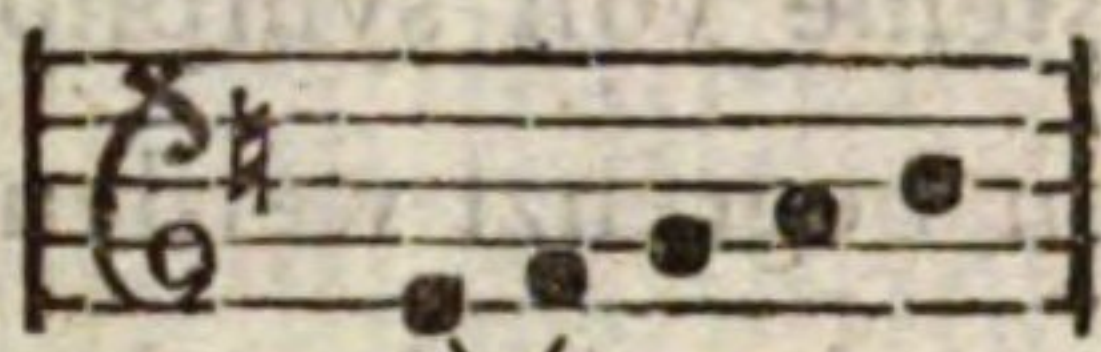


Die erste Gattung der Allfünfe geht aufwärts von Hypate zu Mese,

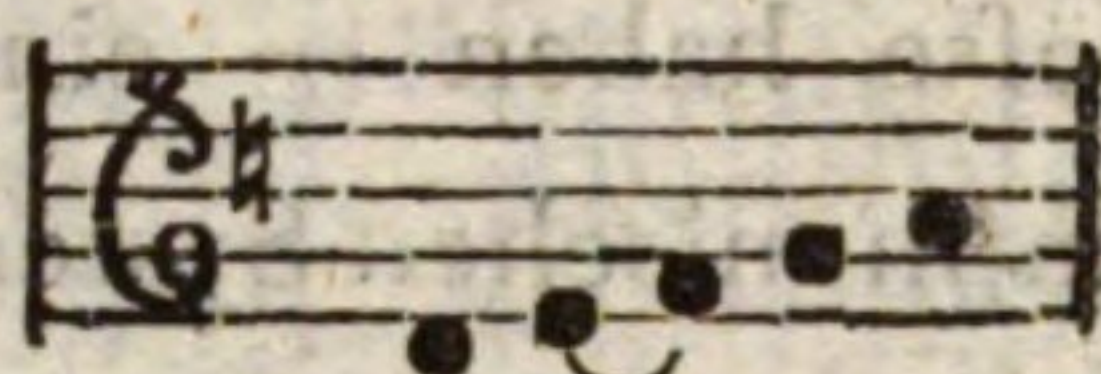




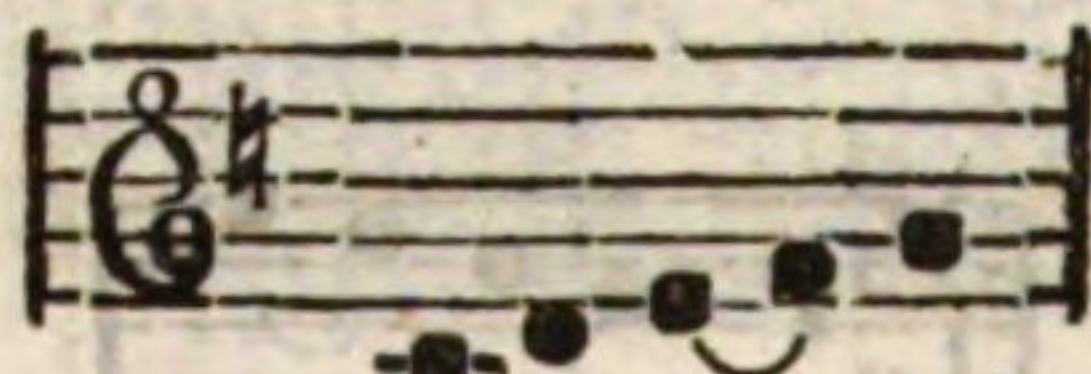
die zweite, von Parypate zu Paramese,



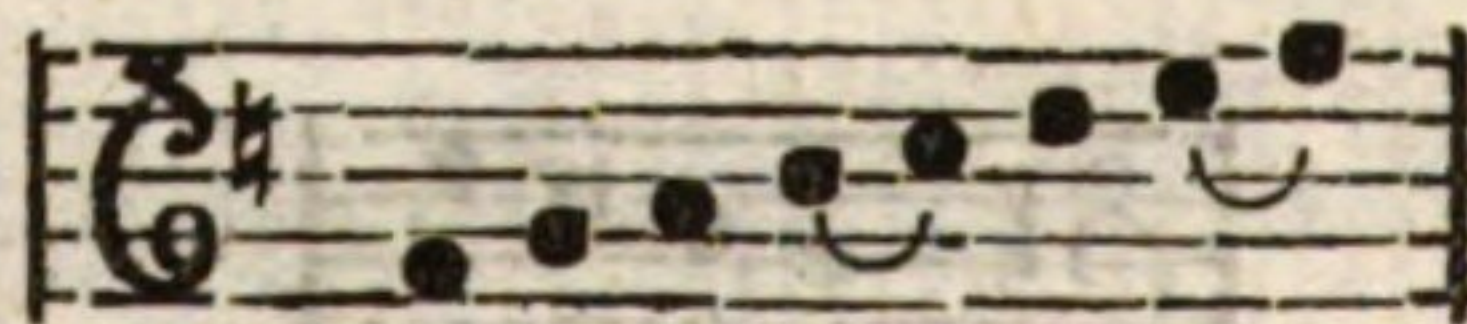
die dritte, von Hypermese zu Paranete,



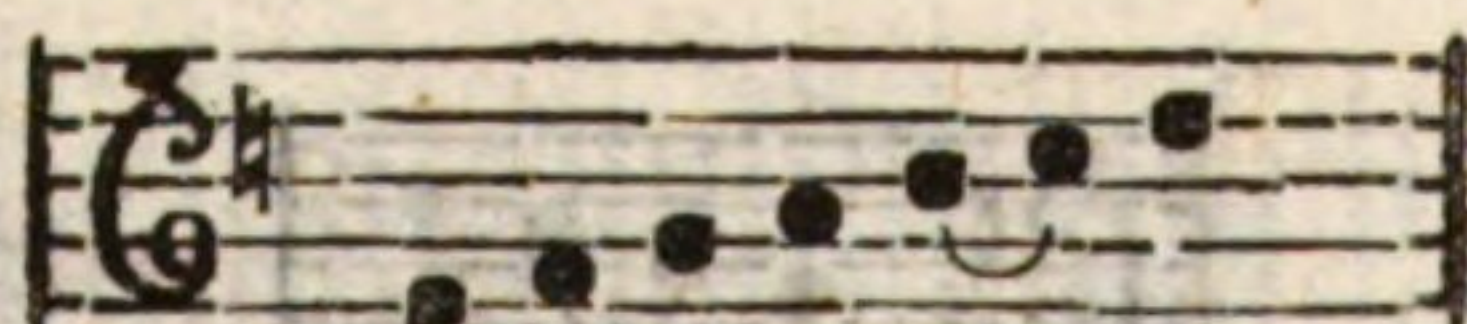
die vierte, von Mese zu Nete.



Die erste Gattung der Allachte geht aufwärts von Hypate zu Hypate,



die zweite, von Parypate zu Parypate,

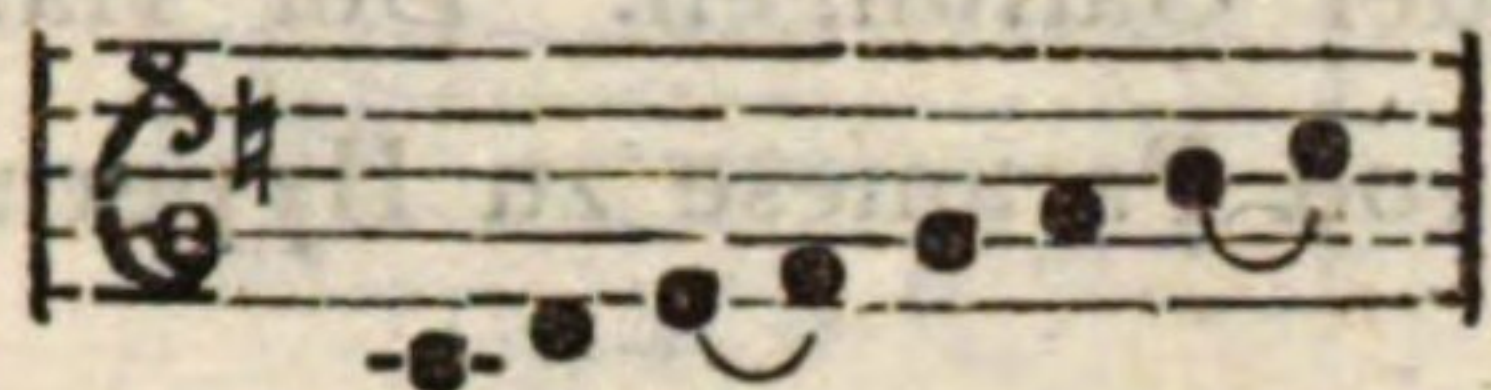


die dritte, von Hypermese zu Hypermese,

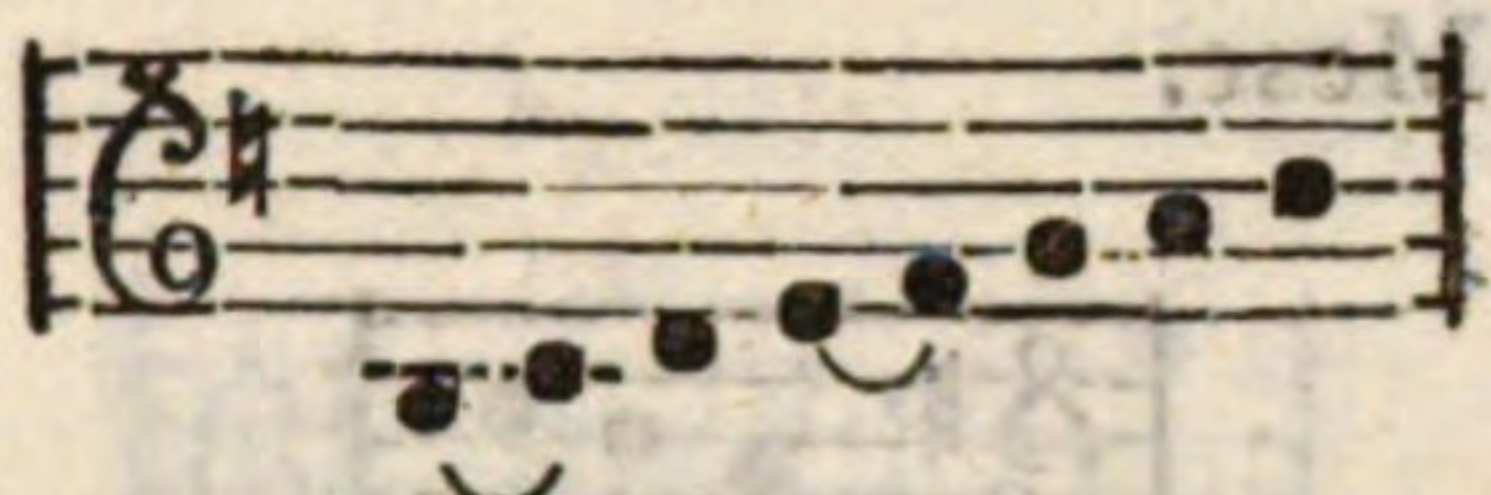




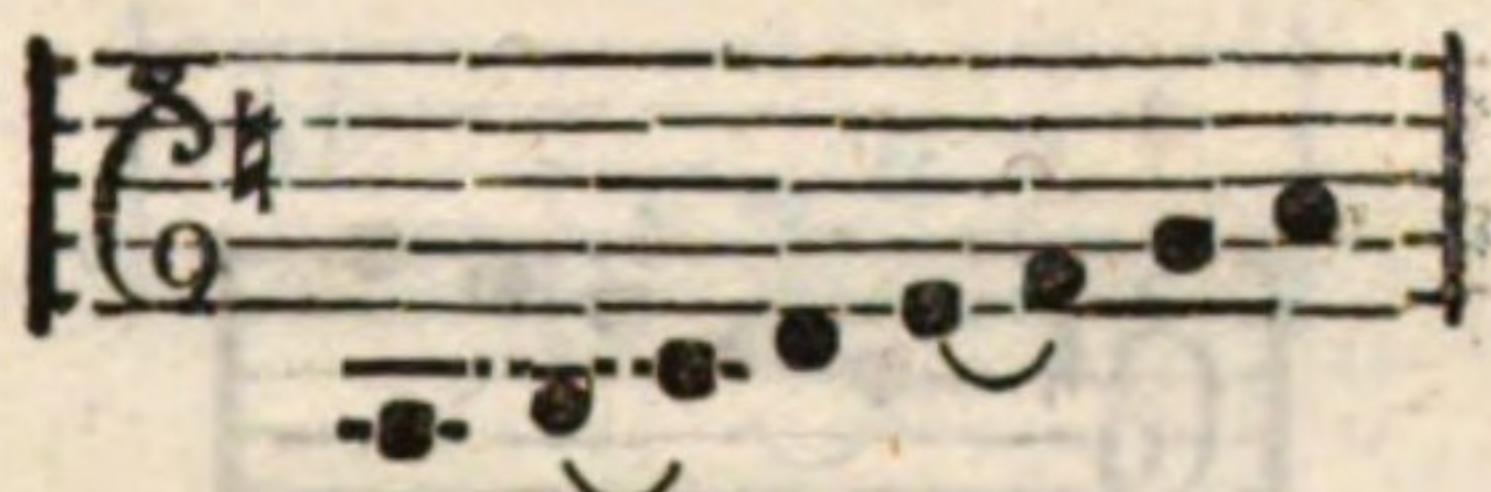
die vierte, von Mese zu Mese,



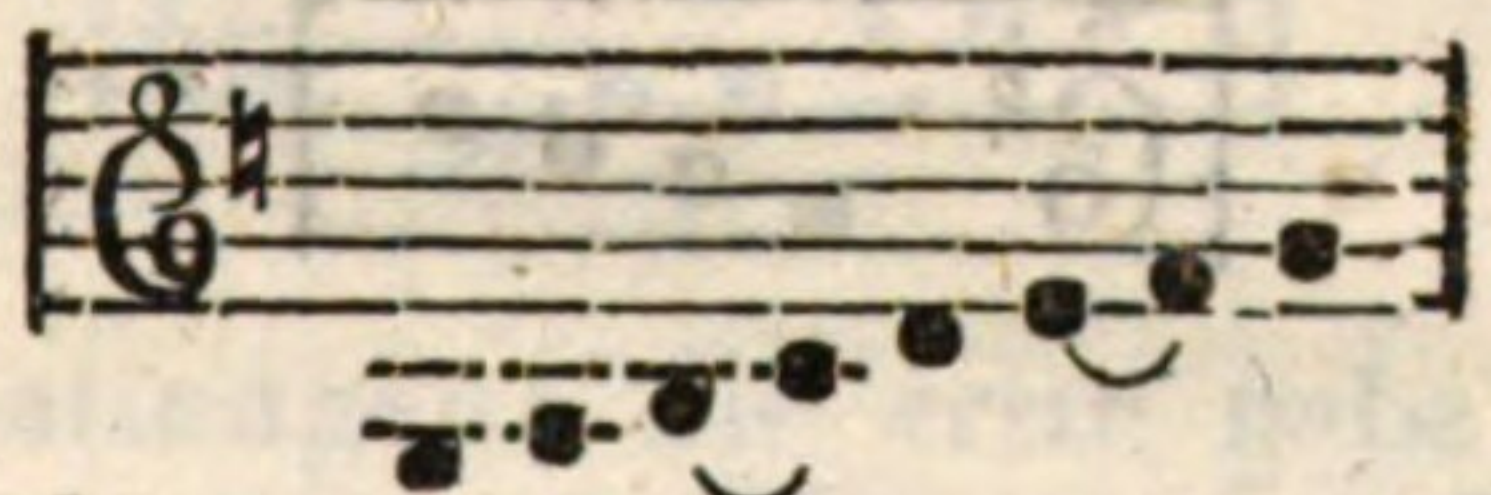
die fünfte, von Paramese zu Paramese,



die sechste, von Paranete zu Paranete,



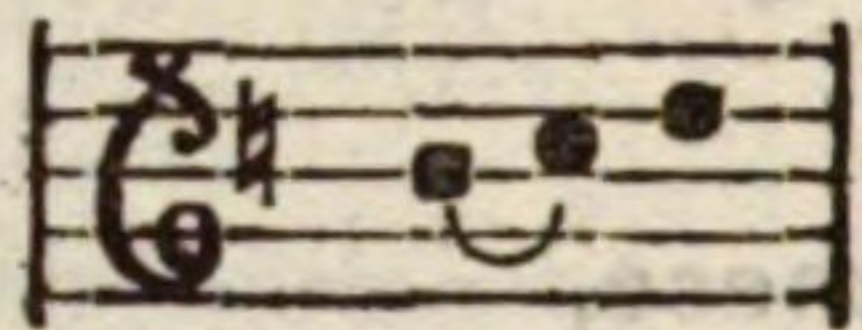
die siebente, von Nete zu Nete.



Die erste Gattung der Allachte heisst die mixolydische, die zweite die lydische, die dritte die phrygische, die vierte die dorische, die fünfte die hypolydische, die sechste die hypophrygische, die siebente die hypodorische. Da aber die gesammte Harmonie, d. h. alle Beziehungen der Klänge in Hinsicht ihrer Höhe und Tiefe, in dem Umfang der Allachte eingeschlossen sind; so nennen die Griechen auch häufig die Allachtengattungen Harmonien, und sagen alsdann: die mixolydische Harmonie, die lydische Harmonie, die phrygische Harmonie u. s. w.



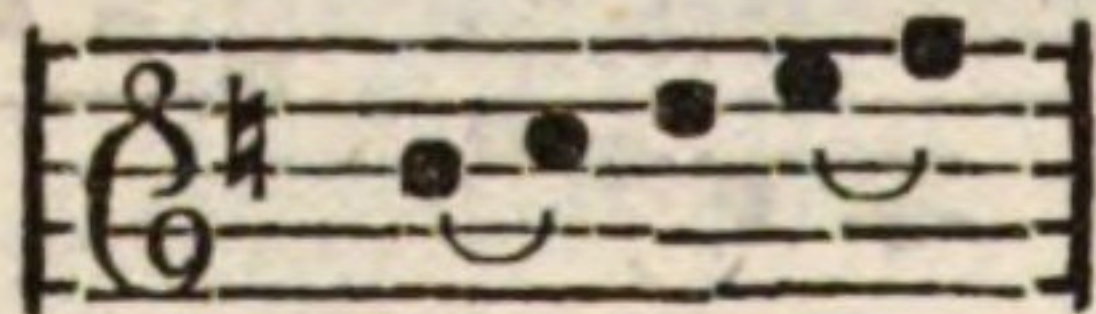
Ferner haben auch die diaphonischen Systeme — den Zweiton ausgenommen — mehrere Gestalten oder Gattungen. Der Halbzweiton hat zwei Gattungen; die erste geht aufwärts von Paramese zu Hypermese,



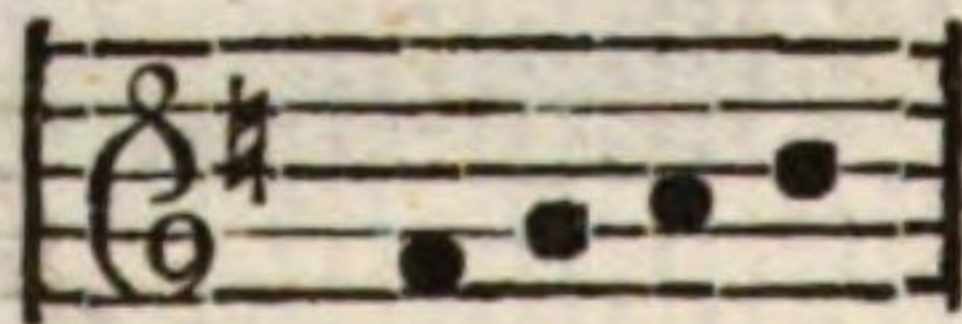
die zweite, von Paranete zu Mese.



Der Dreiton hat ebenfalls zwei Gattungen; die erste geht aufwärts von Paramese zu Hypate,



die zweite, von Hypate zu Paramese.



Der Vierton hat drei Gattungen; die erste geht aufwärts von Paranete zu Hypate,

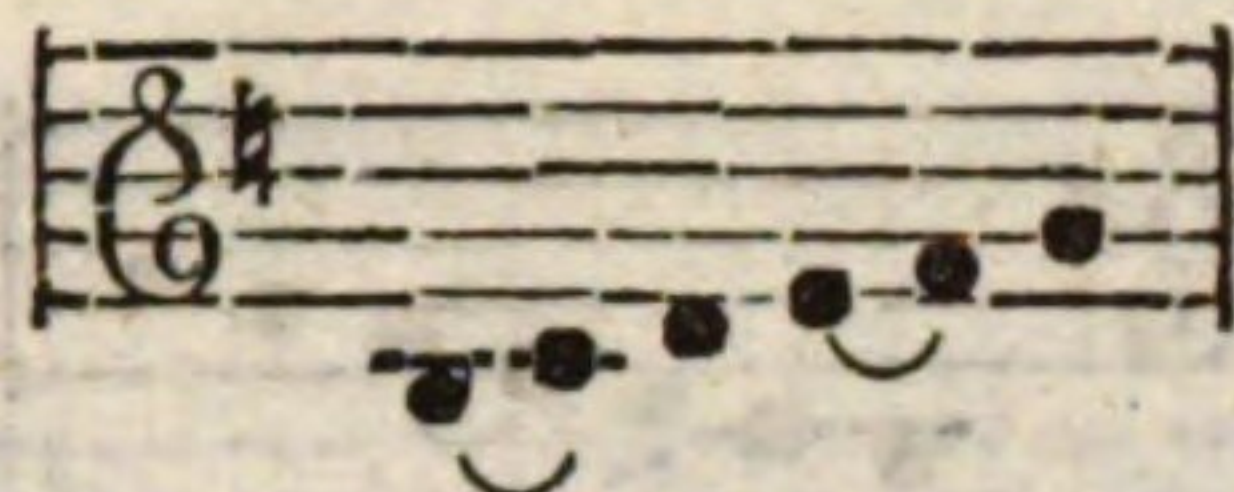


die zweite, von Parypate zu Mese,

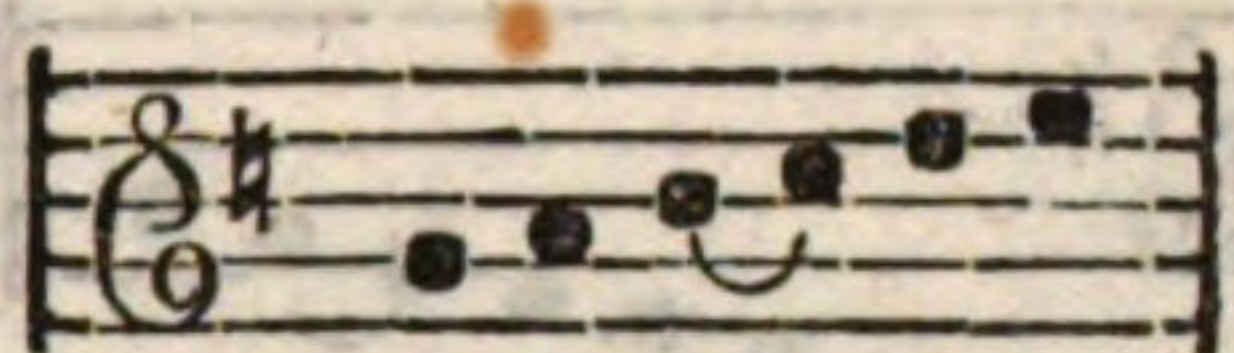




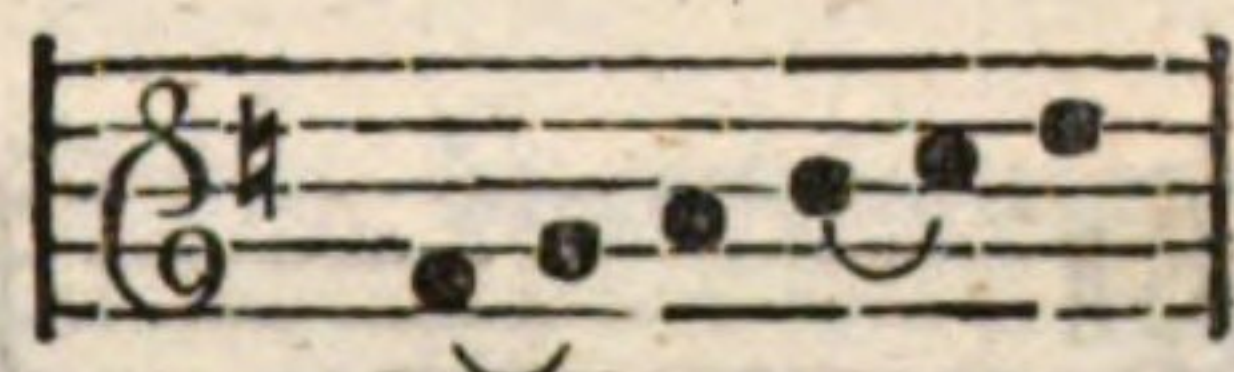
die dritte, von Paramese zu Nete.



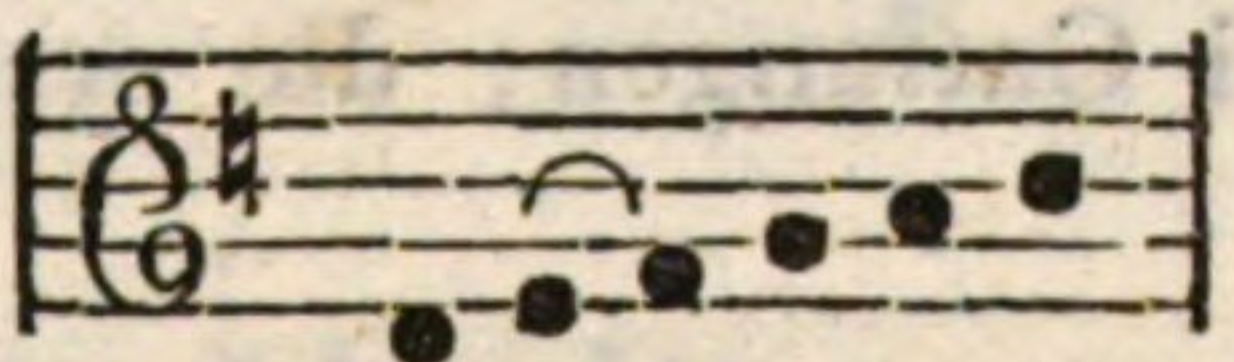
Auch der Halbfünftön hat drei Gattungen; die erste geht aufwärts von Nete zu Parypate,



die zweite, von Hypate zu Hypermese,



die dritte, von Hypermese zu Paramese.



Der Fünftön hat fünf Gattungen; die erste geht aufwärts von Parypate zu Hypermese.

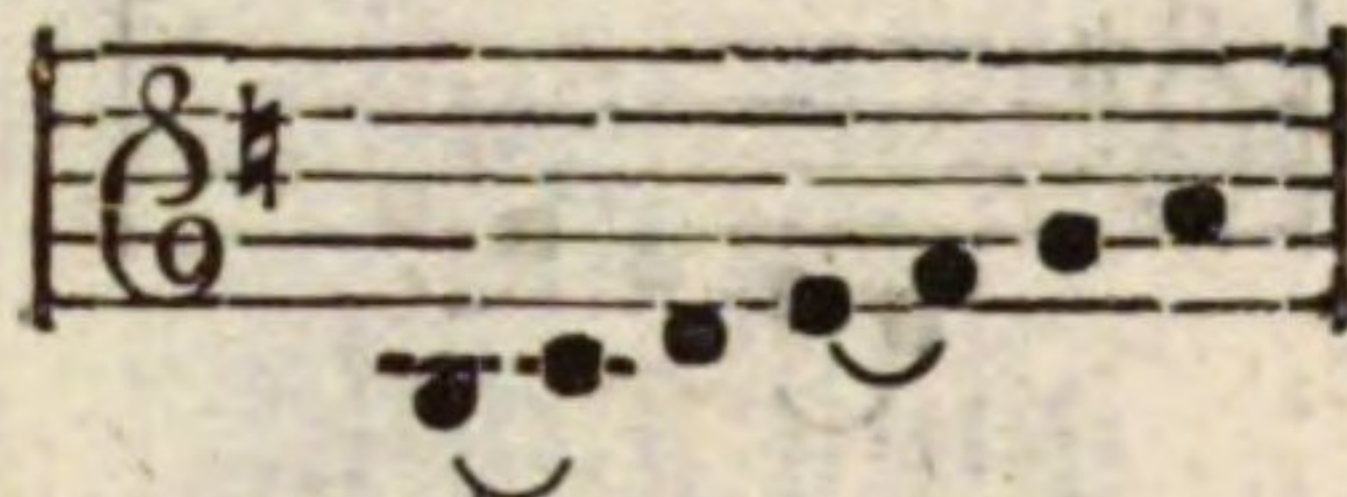


die zweite, von Hypermese zu Mese,





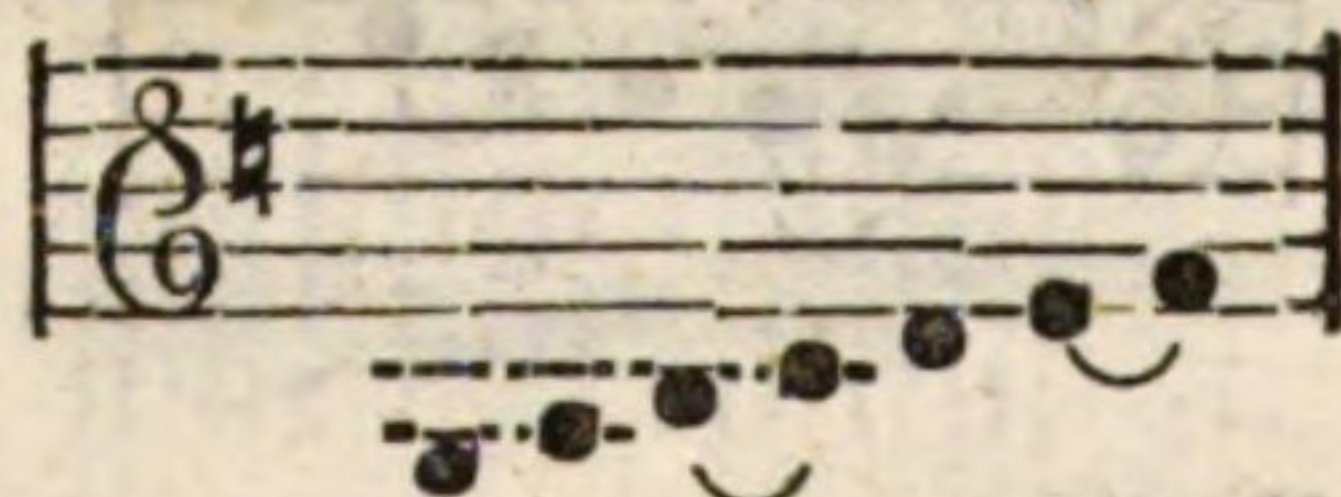
die dritte, von Paramese zu Paranete,



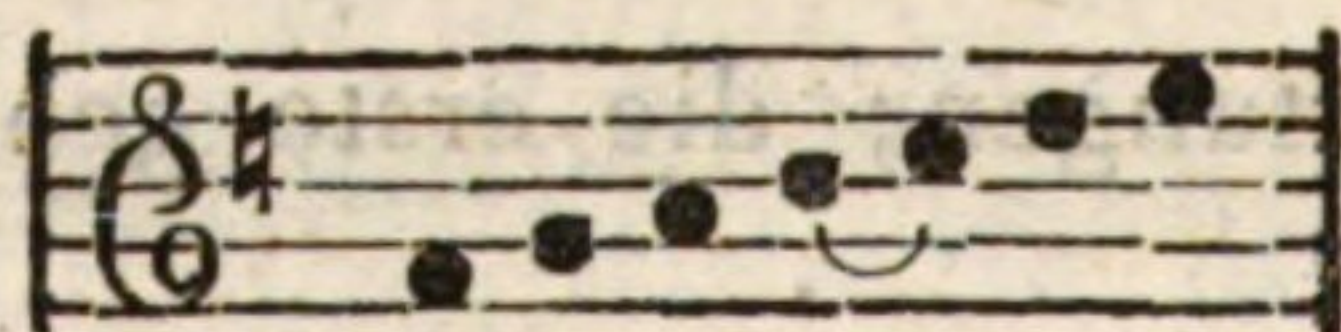
die vierte, von Paranete zu Nete,



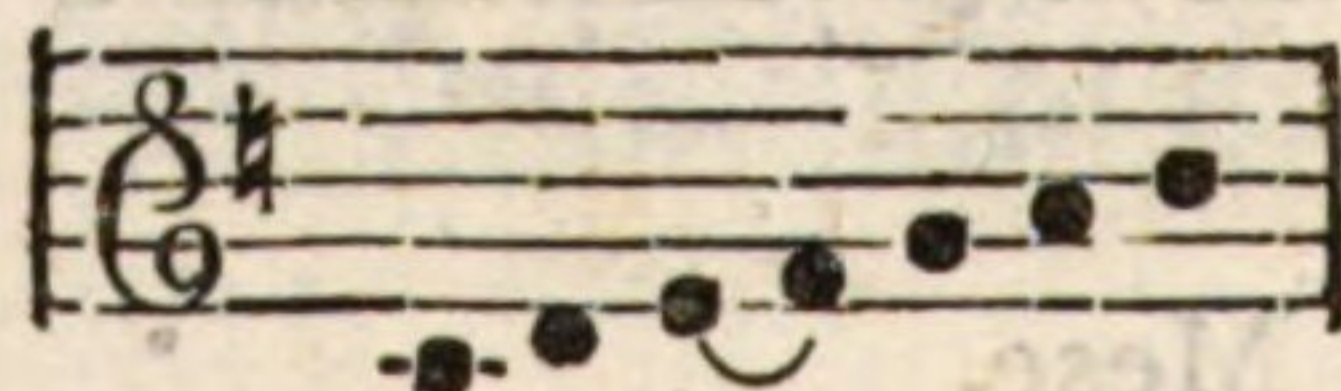
die fünfte, von Nete zu Hypate.



Der Halbsechston hat zwei Gattungen; die erste geht aufwärts von Hypate zu Parypate,



die zweite, von Mese zu Paramese.



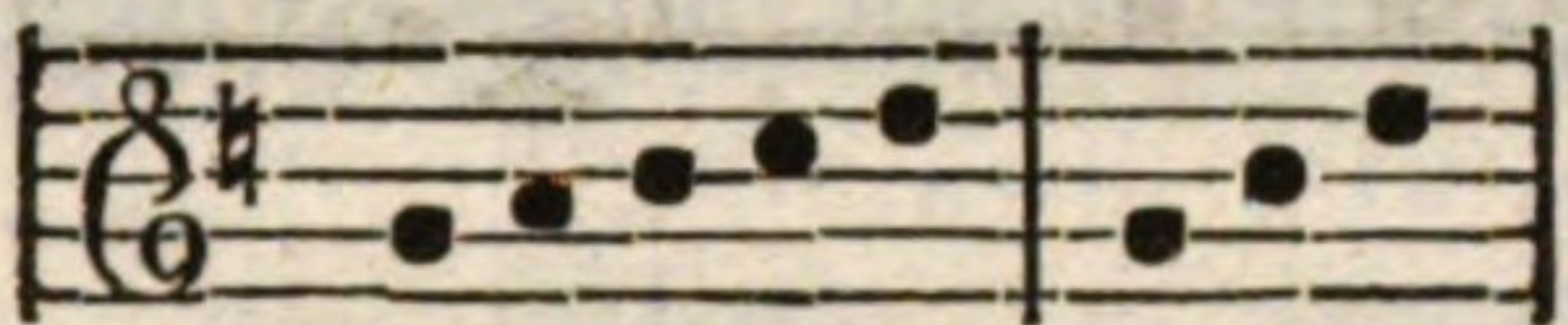
Der Unterschied der Systeme, ob nahefolgend oder zerstreut, besteht darin, daß nahefolgende Systeme aus nahefolgenden Räumen, zerstreute Systeme aus zer-



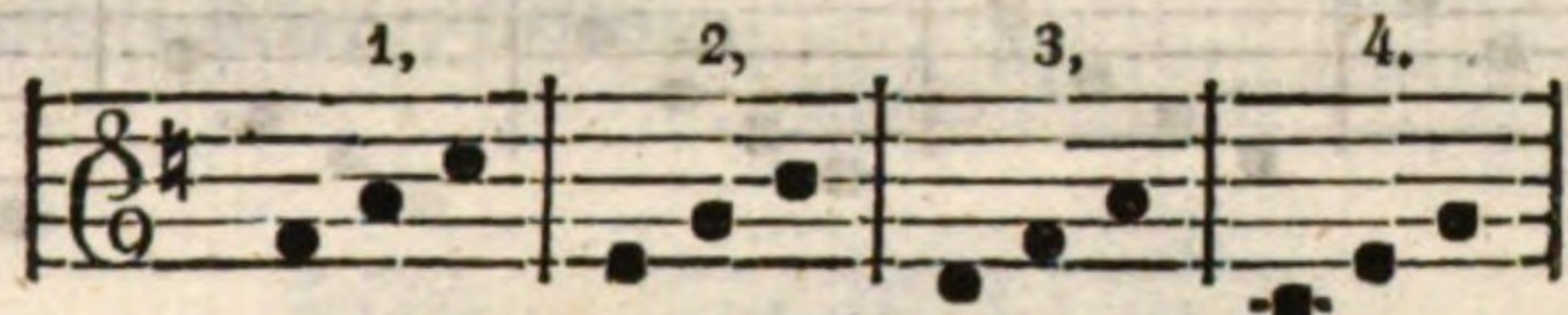
zerstreuten Räumen zusammengesetzt sind. Das kleinste diaphonische System, welches — jedoch nur in erster Gestalt — sowohl nahefolgend als zerstreut gesungen werden kann, ist der Dreiton,



das kleinste symphonische System, welches auf beide Arten zu singen ist, die Allfünfe.



Die vier Gattungen der Allfünfe, in zerstreuten Systemen, sind demnach diese:



die drei Gattungen des Viertons folgende:

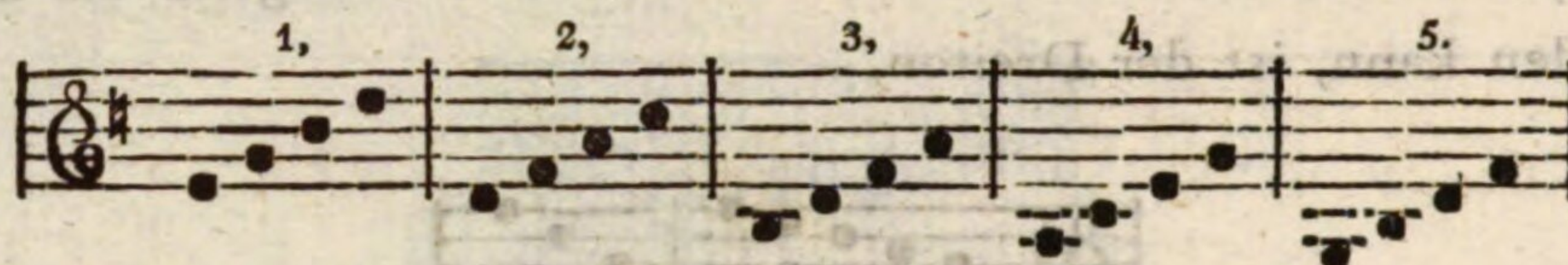


die drei Gattungen des Halbfünftons, nachstehende:

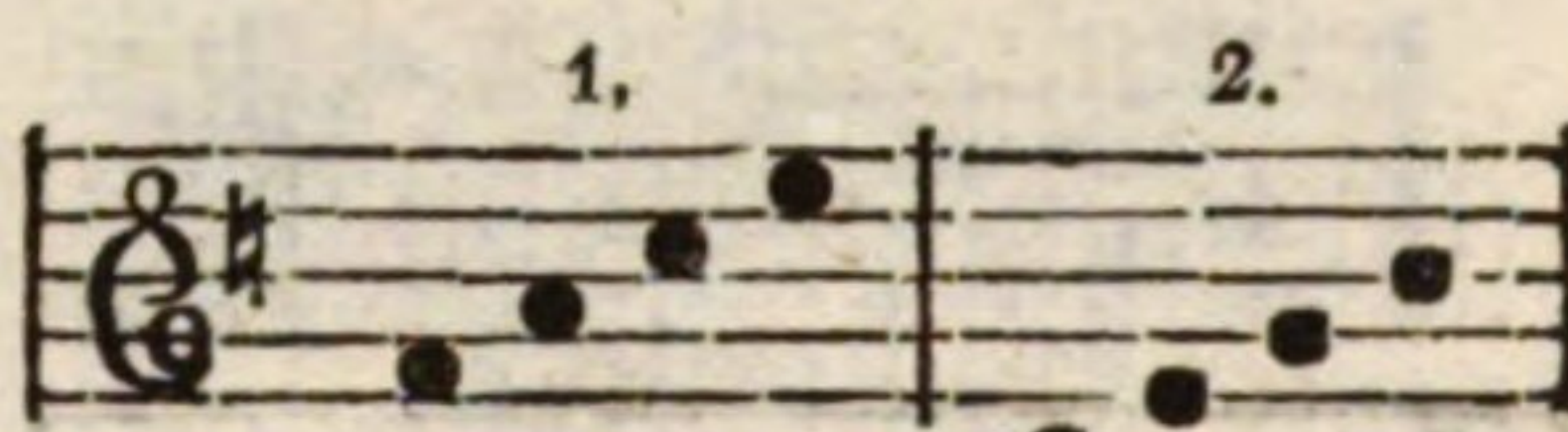




die fünf Gattungen des Fünftons sind diese:



die beiden Gattungen des Halbsechstons, folgende:



die sieben Gattungen der Allachte endlich nachstehende:



Der Unterschied der Systeme, ob bestimmt oder unbestimmt, besteht darin, daß die Gröfse (Entfernung der Grenzklänge) der bestimmten Systeme gemessen (durch die Symphonie gestimmt) werden kann,

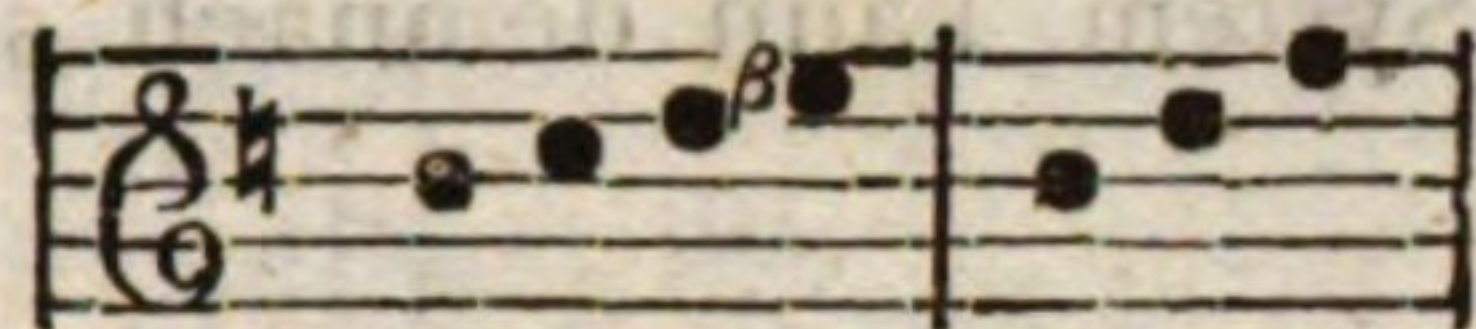


Die unbestimmten Systeme hingegen ohne harmonisches Maafs sind.

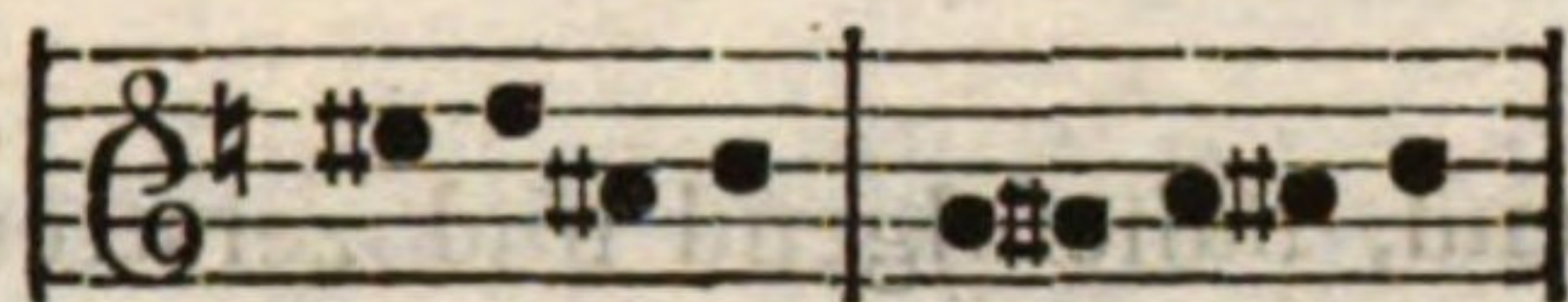




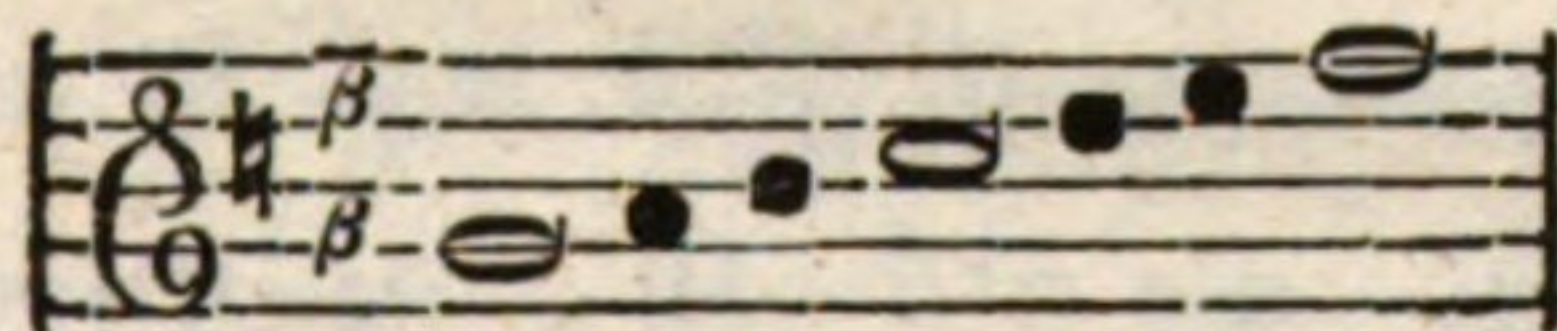
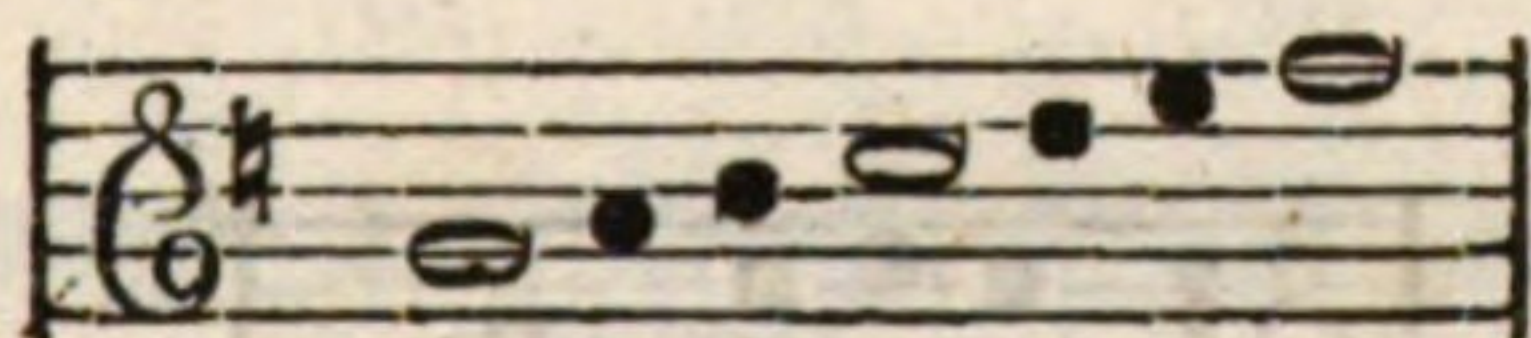
Der Unterschied der Systeme, ob dynamisch oder chromatisch (unveränderlich oder veränderlich) besteht darin, daß dynamische Systeme aus dynamischen Räumen zusammengesetzt sind,



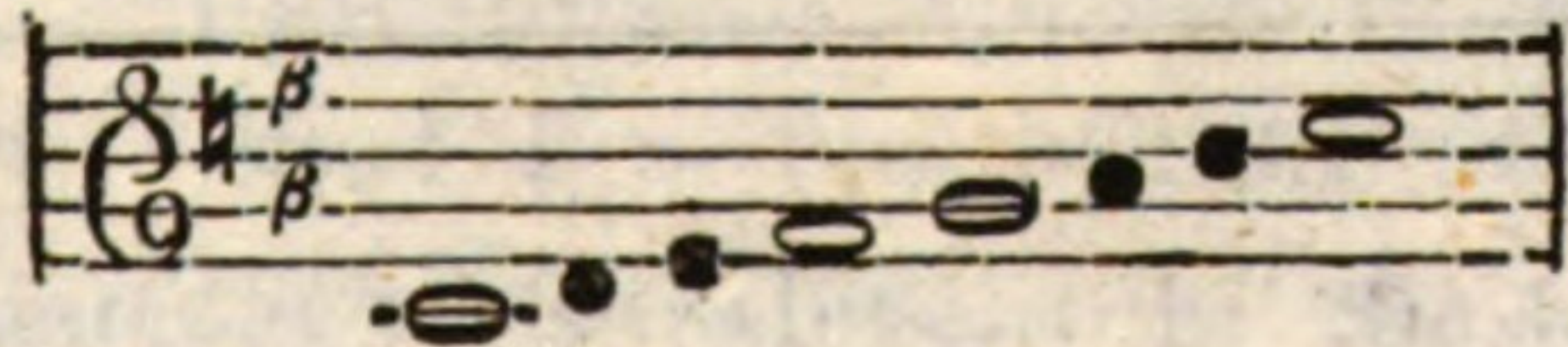
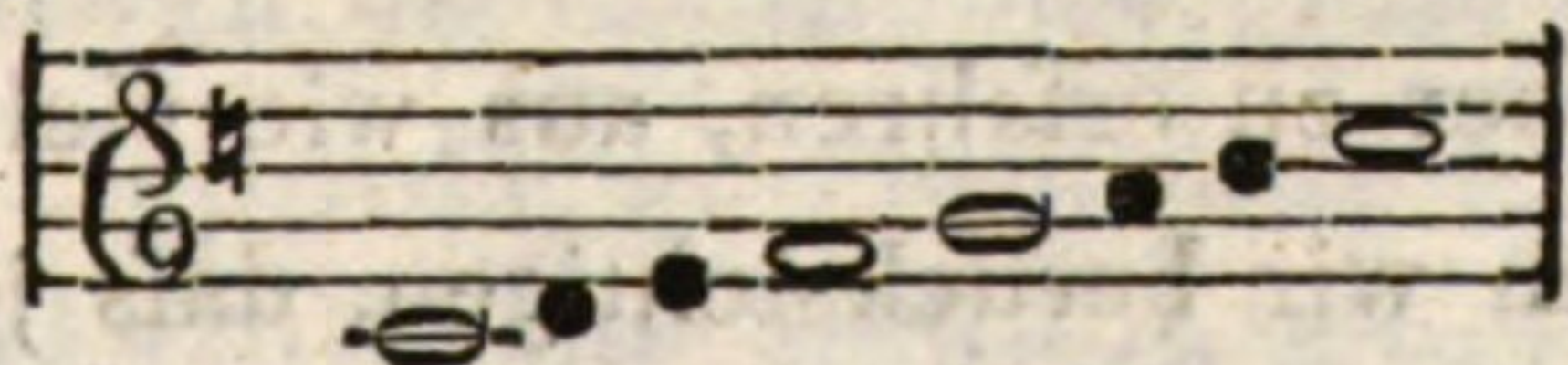
chromatische Systeme hingegen aus chromatischen Räumen bestehen.



Der Unterschied der Systeme endlich, ob verbunden oder unverbunden, besteht darin, daß einige Systeme aus verbundenen, andere aus unverbundenen Tetrachorden gebildet werden. Eine Verbindung aber ist, wenn zwei Tetrachorde einen gemeinschaftlichen Klang haben;



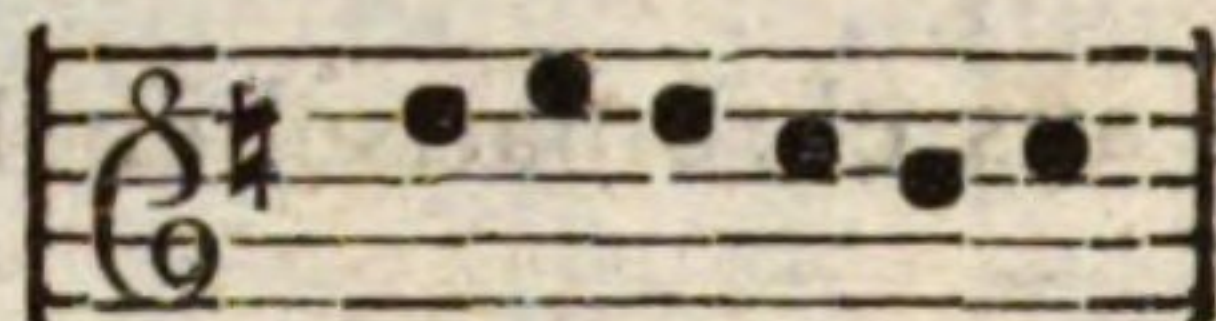
eine Unverbindung, wenn sie durch den Raum des Tons getrennt werden,



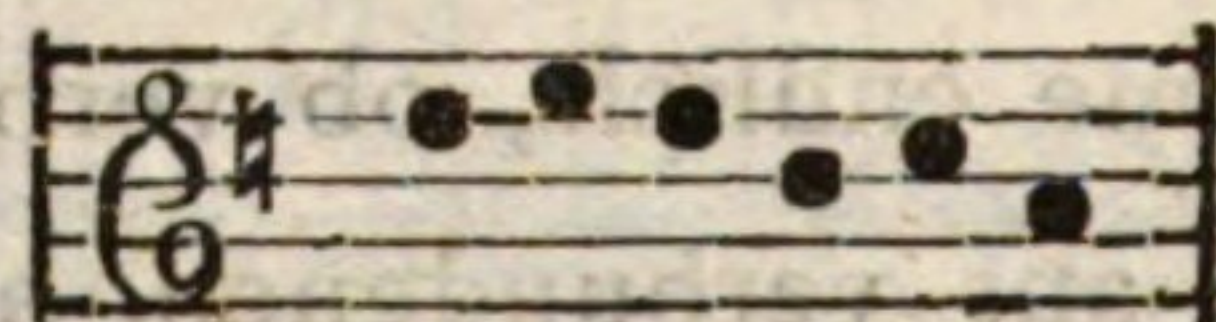


Im Diatonischen sind beide Tetrachorde einander gleich, im Enharmonischen einander ungleich.

Ferner findet auch eine Vermischung ( $\mu\acute{\iota}\xi\iota\varsigma$ ) <sup>1)</sup> der verschiedenen paraphonischen Systeme Statt. Ein System kann demnach sein: vermischt steigend und fallend,



vermischt steigend und fallend, nahefolgend und zerstreut,



vermischt steigend und fallend, nahefolgend und zerstreut, dynamisch und chromatisch u. s. w.



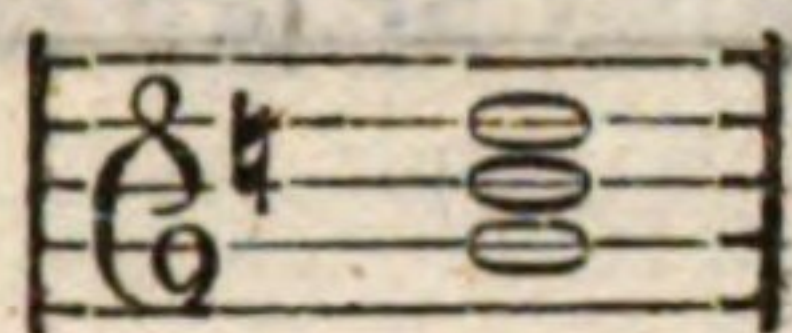
### b. Von den antiphonischen Systemen.

Ein antiphonisches System ist, was aus mehr als einem antiphonischen Klangraum besteht. Um aber zu erfahren, aus wie vielen Klangräumen ein solches System besteht, müssen wir berücksichtigen, daß jeder einzelne Klang sich

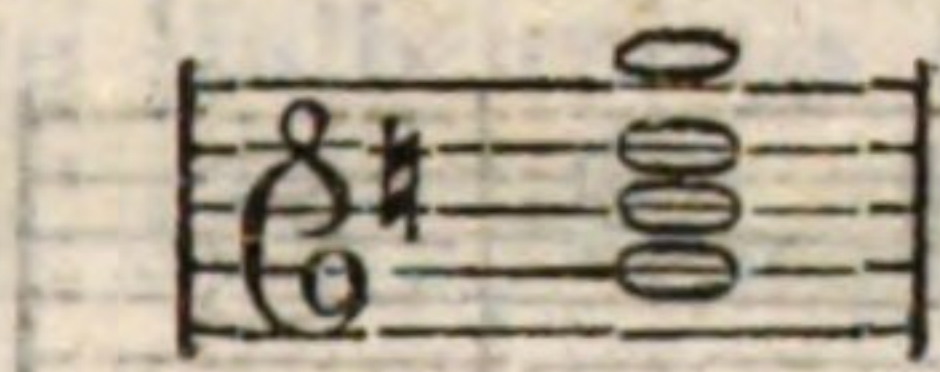
<sup>1)</sup> Aristid. de Mus. p. 29.



mit jedem der übrigen Klänge des Systems vermischt; denn da jede Vermischung zweier, der Höhe und Tiefe nach ungleicher, Klänge einen antiphonischen Raum bildet, so ist klar, daß ein antiphonisches System aus eben so vielen Räumen bestehen müsse, als Klangvermischungen darin Statt finden. Schlagen wir z. B. die Klänge des Systems  $g-h-d$  zusammen an,



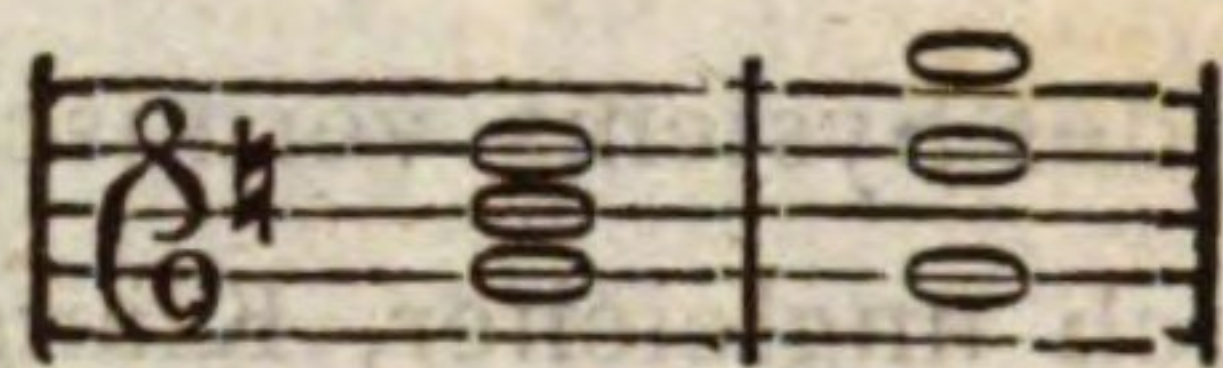
so vermischen sich mit einander  $g$  und  $d$ ,  $g$  und  $h$ , und  $h$  und  $d$ ; folglich enthält dies System die Allfünfe  $g-d$ , den Zweiton  $g-h$ , und den Halbweiten  $h-d$ . Es kann demnach ein antiphonisches System nicht aus weniger als drei Klangräumen bestehen. Schlagen wir aber, statt drei Klängen, deren vier zugleich an,



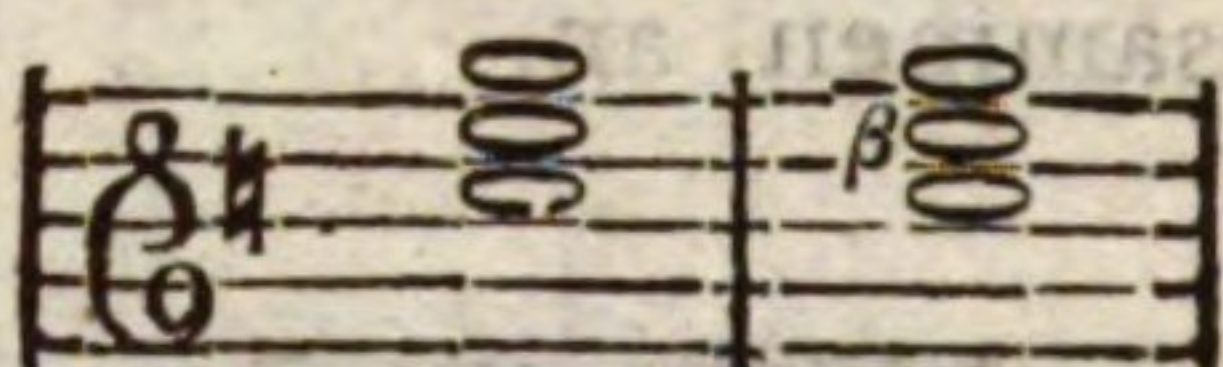
so wird ein solches System durch den Zusatz dieses einen Klanges um drei Klangräume vermehrt, und es enthält demnach das System  $g-h-d-\bar{g}$  sechs Klangräume, nemlich die Allachte  $g-\bar{g}$ , den Vierton  $h-\bar{g}$ , die Allfünfe  $g-d$ , die Allviere  $d-\bar{g}$ , den Zweiton  $g-h$ , und den Halbweiten  $h-d$ . Da nun unter diesen sechs Klangräumen sich keine Wiederholung befindet, so ist zwar der eine Grenzklang der Allachte eine Wiederholung, nicht aber die Allachte selbst; denn in einem System müssen nicht die Klänge sondern die Klangräume gezählt werden. Es ist folglich die Allachte das einzige vollständige System; alle kleineren Systeme aber als die Allachte sind unvollständig, alle größeren übervollständig.

Die Unterschiede der antiphonischen Systeme — den ob verbunden oder unverbunden ausgenommen — sind dieselben wie die der paraphonischen. Antiphonische Systeme sind demnach verschieden: in Hinsicht der Größe,

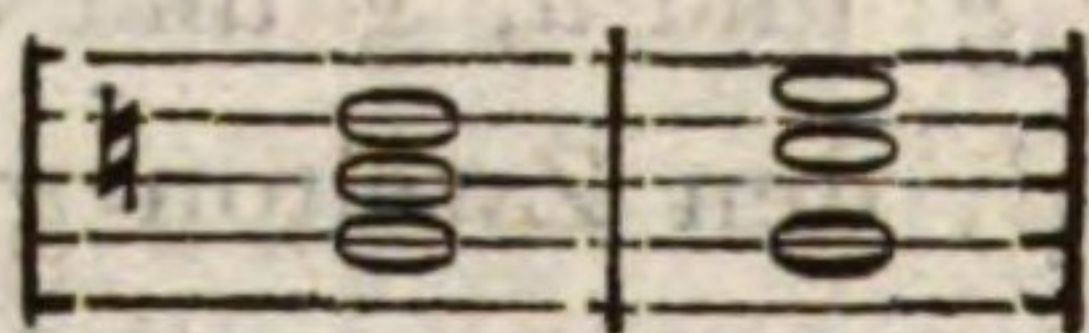




in Hinsicht des Geschlechts,



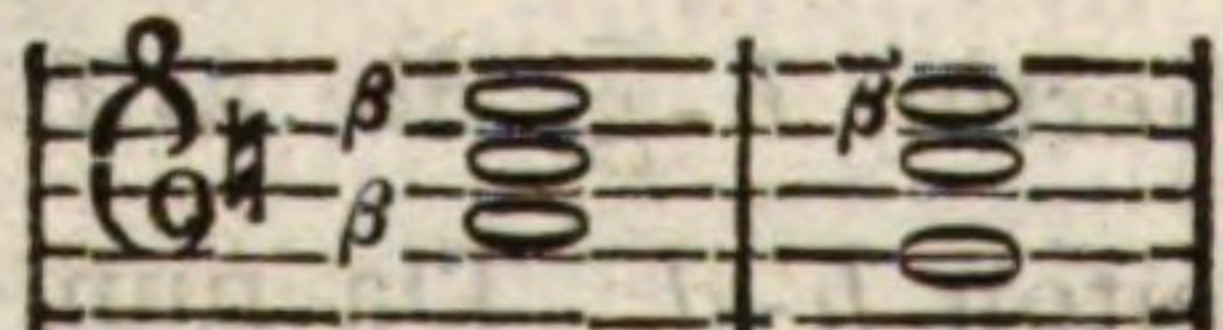
ob symphonisch oder diaphonisch,



ob nahefolgend oder zerstreut,



ob bestimmt oder unbestimmt,



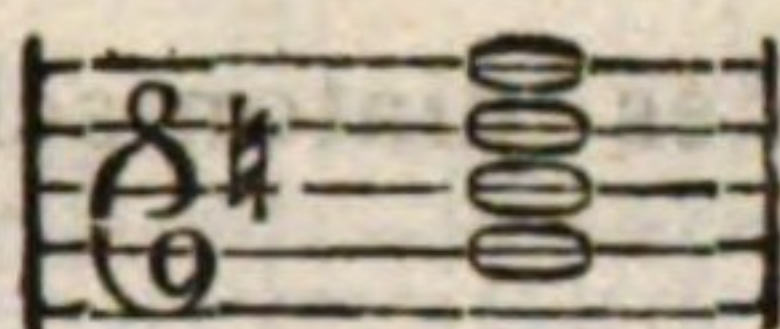
und ob dynamisch oder chromatisch.



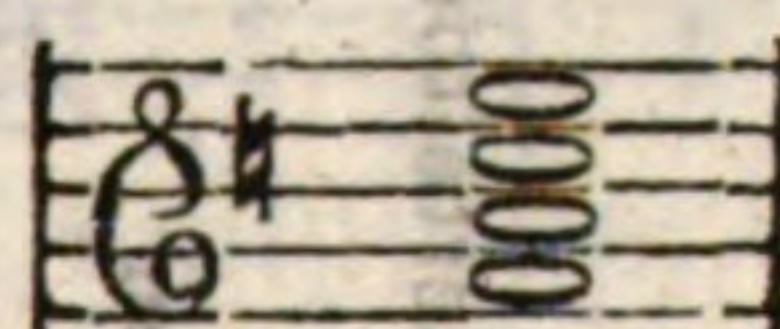
Auch den Unterschied der antiphonischen Systeme, ob wohlklingend oder übelklingend, müssen wir näher zu bestimmen suchen. Zuförderst ist klar, daß



ein System, aus lauter wohlklingenden Räumen bestehend, wie *g-h-d*, wohlklingend, und ein System, aus lauter übelklingenden Räumen bestehend, wie *g-m-a*, übelklingend sein müsse; ja wir können noch weiter gehen, und annehmen, daß auch Systeme, die mehr übelklingende als wohlklingende Räume enthalten, zu den übelklingenden zu rechnen sind. Nun giebt es aber auch Systeme die mehr wohlklingende als übelklingende Räume enthalten, sind nun solche Systeme demohngeachtet übelklingend? z. B. ist das antiphonische System *g-h-d-f* übelklingend?



Um diese Frage zu beantworten, müssen wir untersuchen, welche Räume dies System enthält; es enthält aber den Fünften *g-f*, die Allfünfe *g-d*, den Dreiton *h-f*, den Zweiton *g-h*, den Halbzweiten *h-d*, und den Halbzweiten *d-f*. Schlagen wir also die Klänge *g, h, d, f* zusammen an, so vernehmen wir die Vermischung von fünf wohlklingenden Räumen mit einem einzigen übelklingenden. Da sich demnach hier der Wohllaut zum Uibellaut wie 5 zu 1 verhält, so muß die Vermischung von beiden Theilen nothwendig dem Wohllaute viel näher als dem Uibellaute sein. Das antiphonische System *g-h-d-f* ist demnach auf keine Weise übelklingend. Dasselbe gilt auch von dem System *F-a-c-e*.

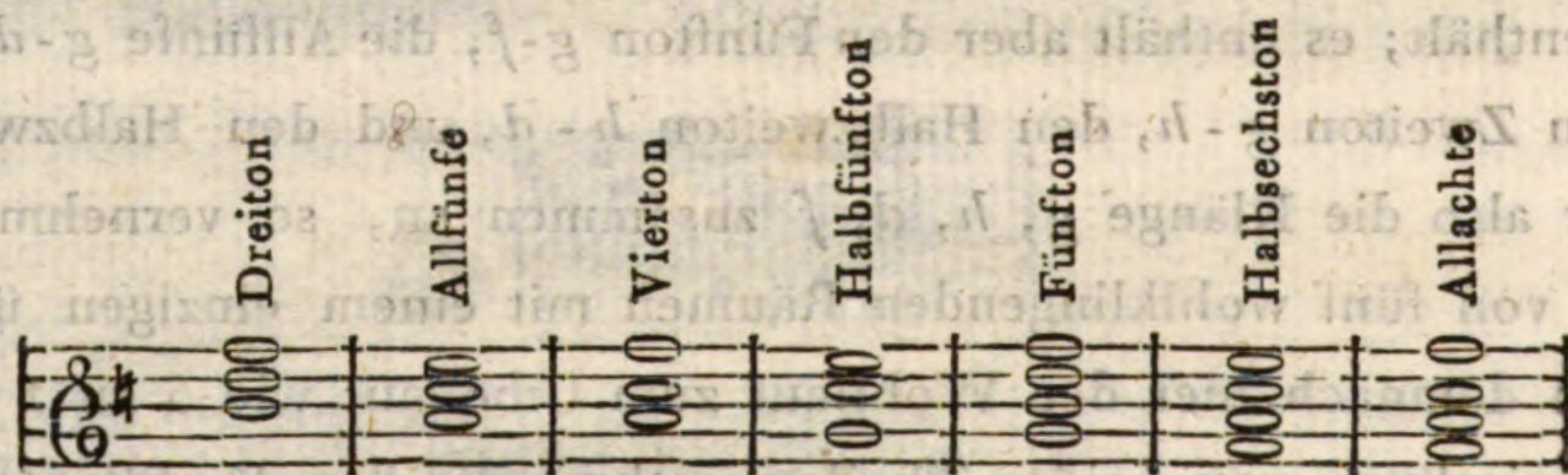


Allein, obgleich sich hier der Wohllaut zum Uibellaut ebenfalls wie 5 zu 1 verhält, so ist doch der Raum des Halbsechstons sehr viel überklingender als der des Fünftens; folglich auch das System *F-a-c-e* vom Wohllaut entfernter als das System *g-h-d-f*, jedoch immer noch nicht übelklingend. Wenn aber die aufge-



fürten Systeme nicht übelklingend sind, so sollten sie auch nicht so genannt werden; sie sind aber auch nicht wohlklingend, daher müssen wir ihnen einen eigenen Namen geben — wir wollen sie scharfe oder strenge Systeme nennen. Denn das was nicht wohlklingend ist, muß deshalb noch nicht gleich übelklingend sein; eben so wenig wie das was nicht weiß ist, gleich schwarz sein muß. Vielmehr sind weiß und schwarz, und Wohllaut und Uibellaut bloß äußerste Grenzen, zwischen welchen es unendlich viele Abstufungen giebt.

Die wohlklingenden und strengen Systeme können demnach sämtlich antiphonisch gebraucht werden. Hierher gehören zuörderst alle zerstreuten Systeme. Die zerstreuten Systeme des diatonischen Geschlechts aber sind diese sieben:



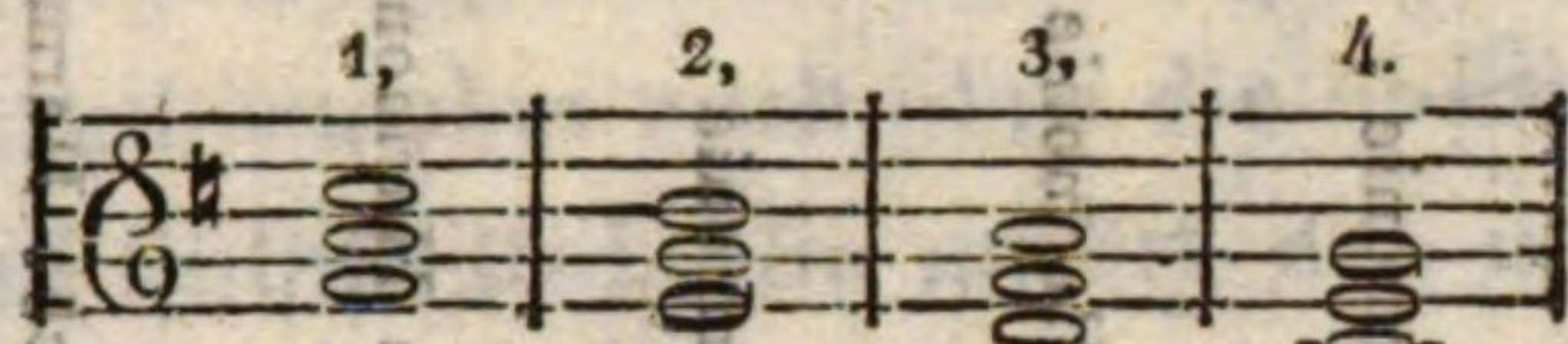
des enharmonischen Geschlechts, folgende zwölf:



Die



Die zerstreuten Systeme haben jedoch — den Dreiton ausgenommen — wieder mehrere Gattungen, und es giebt daher, wie schon gesagt, vier Gattungen der Allfünfe,



drei Gattungen des Viertons,



drei Gattungen des Halbfünftons,



fünf Gattungen des Fünftons,

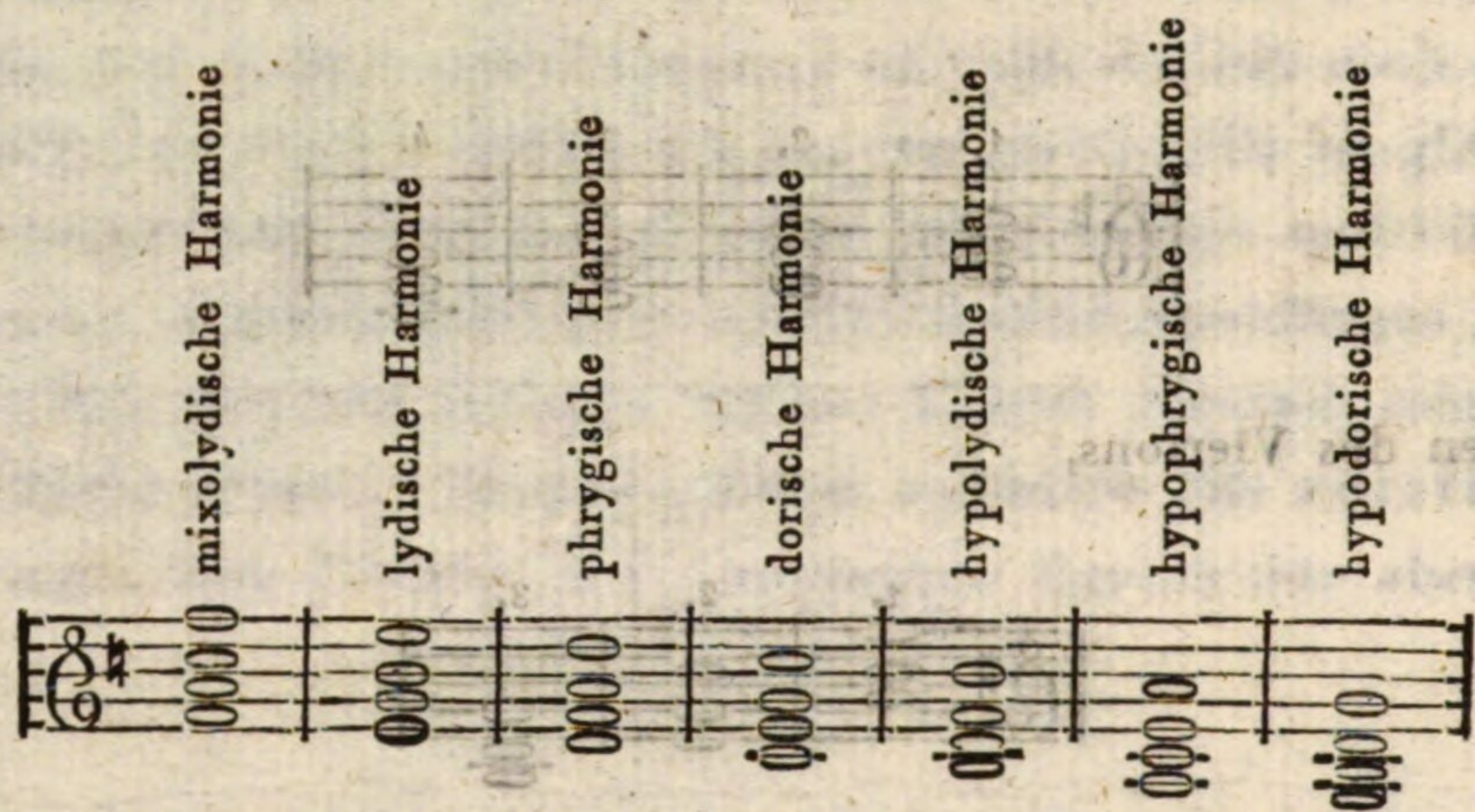


zwei Gattungen des Halbsechstons,





und sieben Gattungen der Allachte, welche auch Harmonien genannt werden (Seite 21).



Diese sieben Harmonien haben an der dorischen Harmonie einen gemeinschaftlichen Mittelpunkt; allen andern sechs Harmonien ist mehr oder weniger ein gewisses Streben nach diesem gemeinschaftlichen Mittelpunkte einwohnend. Am stärksten erscheint dieses Streben, d. h. diese Neigung zur dorischen Harmonie überzugehen, bei der hypodorischen Allachte. Es ist demnach die dorische Harmonie, da sie als Mitte (*μεσότης*) keine Neigung hat, die einzige, welche dem Gefühl eine vollkommene Ruhe gewährt, und daher auch die einzige, welche zum Schluß der Tonstücke brauchbar ist. Ein Tonstück kann zwar alle sieben Harmonien in sich fassen, es kann aber auch aus wenigeren bestehen; besteht ein Tonstück nur aus zwei Harmonien, so muß immer eine die dorische, die andere die hypodorische sein.

Alle Klänge, Klangräume und Systeme, welche in der Melopoie ihre Anwendung finden, müssen zu einer dieser sieben Harmonien gehören. Von den Gattungen der kleinern Systeme gehören, wie wir sehen, die erste Gattung der All-



fünfe und erste des Viertons, zur mixolydischen Harmonie; die zweite Gattung der Allfünfe und erste des Halbfünftons, zur lydischen Harmonie u. s. w. Betrachten wir hingegen die Gattungen des Fünftons und Halbsechstons, so finden wir zwar, daß immer durch die drei untern Klänge bestimmt wird, zu welcher Harmonie jede Gattung gehört, aber auch, daß die obern Grenzklänge eben diesen Harmonien uneigenthümlich sind. So gehört, den untern drei Klängen nach, die erste Gattung des Fünftons zur lydischen Harmonie, der Klang *d* aber gehört nicht zu dieser Harmonie; die erste Gattung des Halbsechstons gehört den untern drei Klängen nach, zur mixolydischen Harmonie, der Klang *c* aber nicht u. s. w. Es sind also die obern Grenzklänge der Gattungen des Fünftons und Halbsechstons harmoniefremde Klänge. Daß sie dies aber wirklich sind, geht auch schon daraus hervor, daß sie den Wohllaut vermindern. Da nun doch jeder dynamische Klang nothwendig zu einer der sieben Harmonien gehören muß, die obern Grenzklänge der Gattungen des Fünftons und Halbsechstons sich aber nicht in denjenigen Harmonien befinden, wozu die untern Klänge gehören, so folgt hieraus, daß jede Gattung des Fünftons und Halbsechstons eine Vermischung zweier Harmonien sein müsse. Um aber zu erfahren, aus welchen Harmonien jede Gattung des Fünftons und Halbsechstons gemischt ist, dürfen wir nur die drei untersten und die drei obersten Klänge jeder Gattung besonders betrachten. So gehören z. B. von der ersten Gattung des Fünftons die drei untersten Klänge *E*, *g*, *h* offenbar zur lydischen Harmonie, die drei obersten Klänge *g*, *h*, *d* hingegen eben so offenbar zur hypodörischen Harmonie. Die erste Gattung des Fünftons ist demnach eine Vermischung der lydischen und hypodörischen Harmonie; die erste Gattung des Halbsechstons, eine Vermischung der mixolydischen und hypophrygischen Harmonie u. s. w.

Da nun ferner die zerstreuten Systeme — wie die nahefolgenden — aus ungleichen Räumen bestehen; so ist klar, daß sie auch, wie jene, durch Versetzung der Lage ihre Gestalt verändern müssen, und daß diese Versetzungen sowohl



aufwärts als abwärts zu nehmen sind. Wir wollen sie im folgenden Verzeichniß aufwärts nehmen.

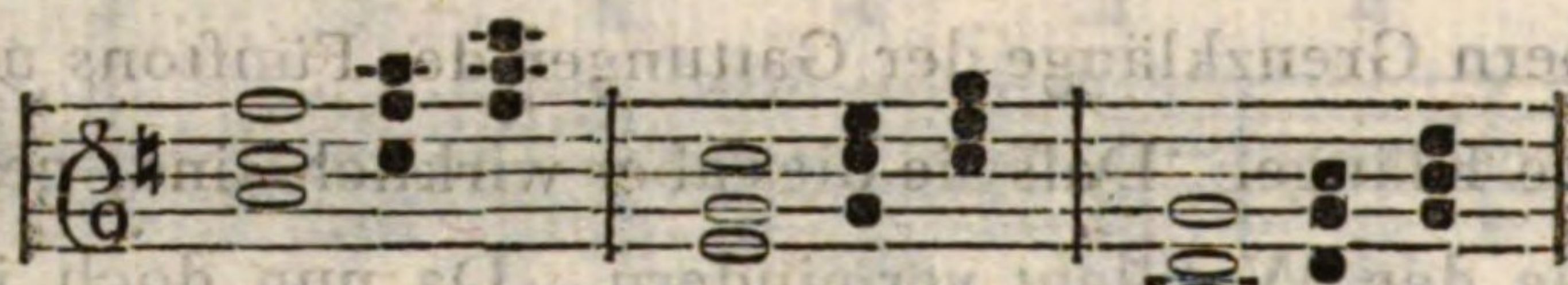
**Die Gattungen der Allfünfe mit ihren Versetzungen.**

Die Gattungen der Allfünfe mit ihren Versetzungen. Wir wollen sie im folgenden Verzeichniß aufwärts nehmen.



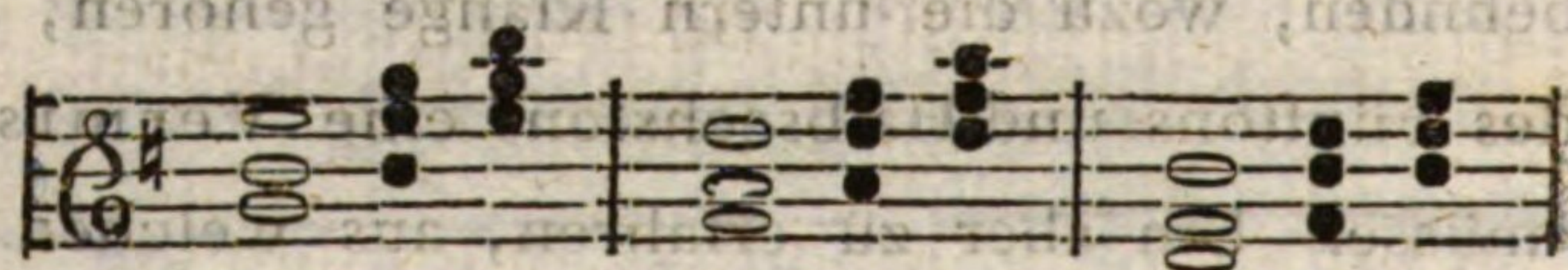
**Die Gattungen des Viertons mit ihren Versetzungen.**

Die Gattungen des Viertons mit ihren Versetzungen. Wir wollen sie im folgenden Verzeichniß aufwärts nehmen.



**Die Gattungen des Halbfünftons mit ihren Versetzungen.**

Die Gattungen des Halbfünftons mit ihren Versetzungen. Wir wollen sie im folgenden Verzeichniß aufwärts nehmen.



**Die Gattungen des Fünftons mit ihren Versetzungen.**

Die Gattungen des Fünftons mit ihren Versetzungen. Wir wollen sie im folgenden Verzeichniß aufwärts nehmen.



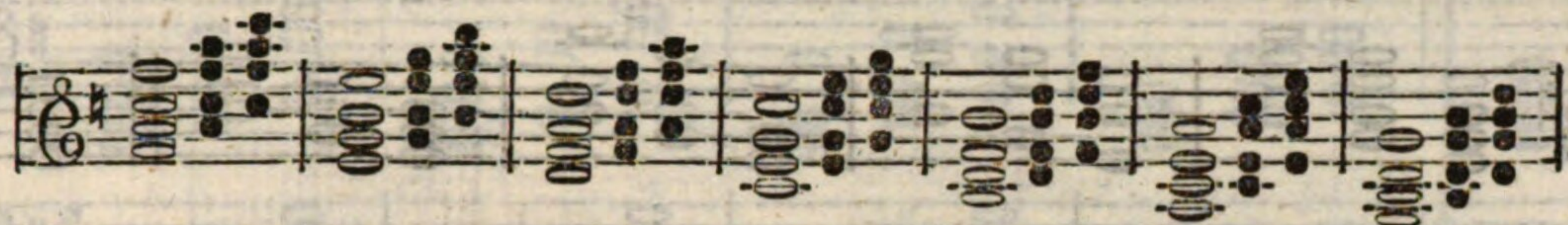
**Die Gattungen des Halbsechstons mit ihren Versetzungen.**

Die Gattungen des Halbsechstons mit ihren Versetzungen. Wir wollen sie im folgenden Verzeichniß aufwärts nehmen.





## Die Gattungen der Allachte mit ihren Versetzungen.



Aus diesem Verzeichniss sehen wir 1) dafs die Versetzungen auf die Harmonie keinen Einfluß haben; 2) dafs alle Versetzungen, aufser denen der Allachte, nicht nur ihre Gestalt, sondern auch ihre Gröfse verändern; 3) dafs die Versetzungen der Fünftöne und Halbsechstöne Systeme bilden, die nicht lauter zerstreute Räume enthalten, und also vermischt-nahefolgend und zerstreut sind. Es entsteht nun die Frage, ob man solche Systeme als in der Melopoie brauchbar oder unbrauchbar betrachten müsse. Brauchbar werden sie sein, wenn sie blofs streng, unbrauchbar, wenn sie übelklingend sind. Hiernach würden denn alle Versetzungen der Fünftöne in der Melopoie brauchbar, alle Versetzungen der Halbsechstöne gänzlich unbrauchbar sein; denn die Kakophonie des Halbtons ist so grofs, dafs sie durch keine Beimischung von wohlklingenden Räumen gedämpft werden kann. Vom Halbsechston in der Achte sind jedoch die Versetzungen anwendbar. — Hier folgen nun, in beiden Geschlechtern und in der dorischen Tonart, alle sieben Harmonien, und alle wohlklingenden Systeme welche in jeder Harmonie möglich sind; denn über den Umfang der Allachte hinaus giebt es nichts Neues mehr. Von den strengen Systemen setzen wir aber blofs die Gattungen hin.

## Die antiphonischen Systeme der mixolydischen Harmonie.





## Die antiphonischen Systeme der lydischen Harmonie.



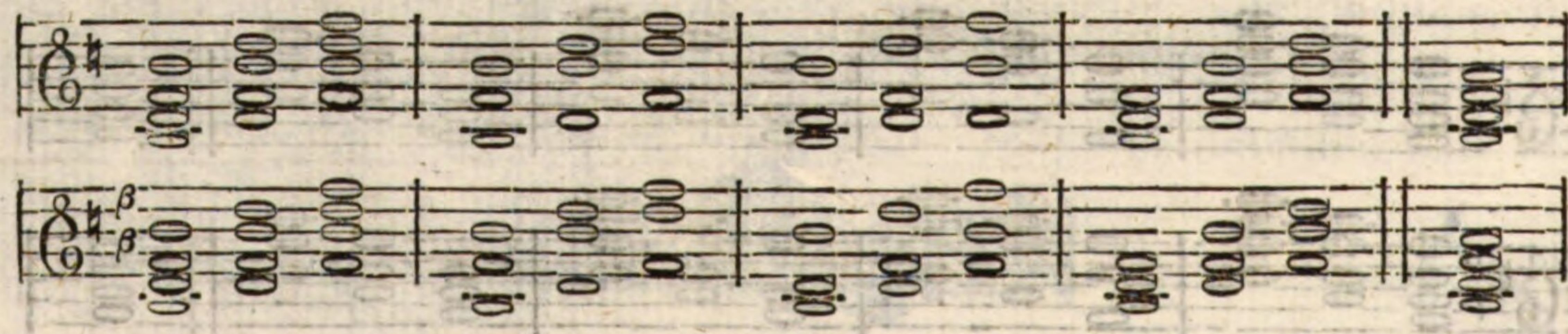
## Die antiphonischen Systeme der phrygischen Harmonie.



## Die antiphonischen Systeme der dorischen Harmonie.

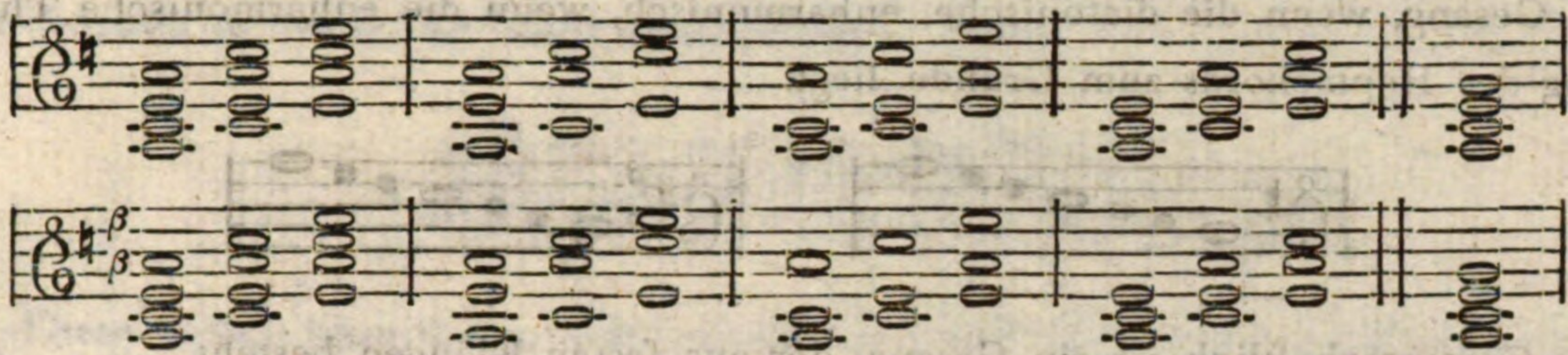


## Die antiphonischen Systeme der hypolydischen Harmonie.

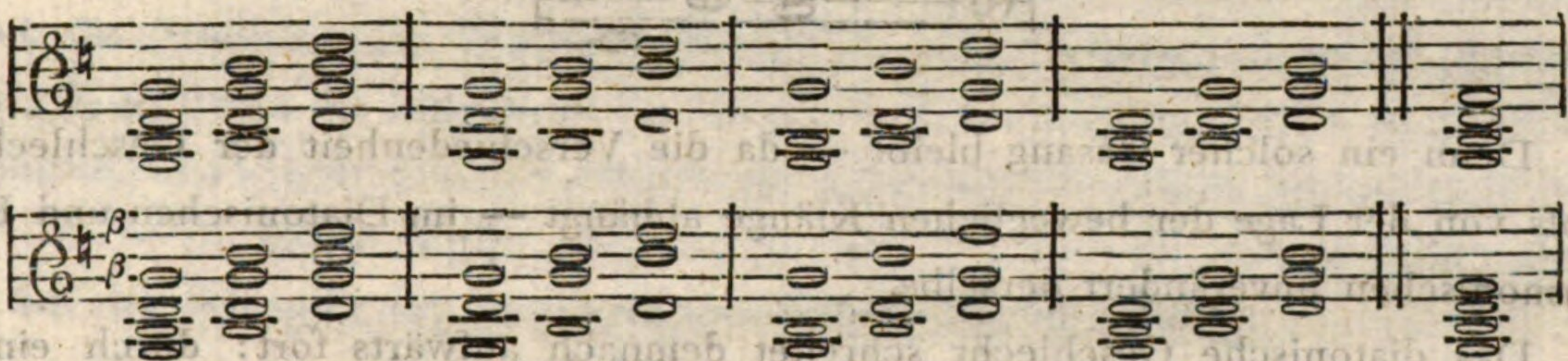




Die antiphonischen Systeme der hypophrygischen Harmonie.



Die antiphonischen Systeme der hypodorischen Harmonie.



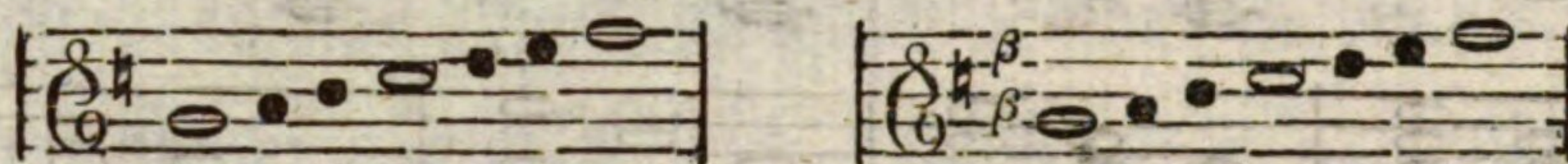
Zu benennen sind die antiphonischen Systeme nach ihrer Harmonie, ihrer Größe, und ihren Versetzungen. So kann gesagt werden: die hypodorische Allachte, die erste und zweite Versetzung der hypodorischen Allachte; die hypodorische Allfünfe; die erste und zweite Versetzung der hypodorischen Allfünfe; der hypodorische Fünftön, die erste, zweite und dritte Versetzung des hypodorischen Fünftöns, und ebenso in den andern Harmonien.

## Von den Geschlechtern.

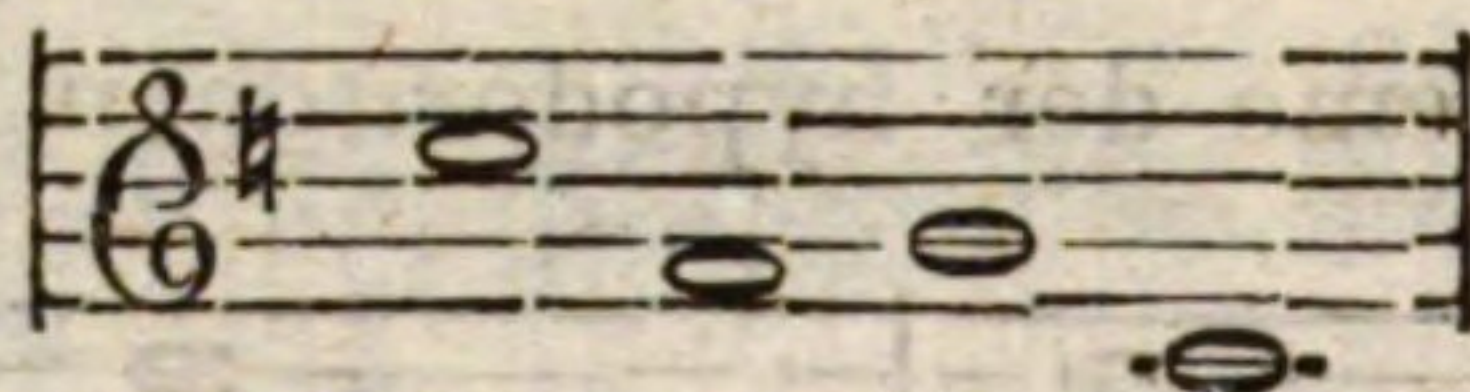
Ein Geschlecht ist diejenige Ordnung der sieben Klänge des Grundsystems, in welcher ein musikalischer Vortrag möglich ist (Seite 6). — Geschlechter, wie schon gesagt, giebt es zwei. Jeder Gesang (jede melodische Fortschreitung) ist



daher entweder diatonisch, enharmonisch, oder gemeinschaftlich. Diatonisch ist ein Gesang, wenn, die diatonische, enharmonisch, wenn die enharmonische Theilung des Heptachords zum Grunde liegt.



Gemeinschaftlich ist ein Gesang, der aus festen Klängen besteht.



Denn ein solcher Gesang bleibt — da die Verschiedenheit der Geschlechter blofs von der Lage der beweglichen Klänge abhängt — im Diatonischen und Enharmonischen unverändert derselbe.

Das diatonische Geschlecht schreitet demnach aufwärts fort: durch einen Ton, einen Ton, und einen Halbton; das zweite Tetrachord eben so. Das enharmonische Geschlecht schreitet aufwärts fort: durch einen Dreiviertelton, einen Fünftelton, und einen Halbton; das zweite Tetrachord, durch einen Ton, einen Dreiviertelton, und einen Dreiviertelton.

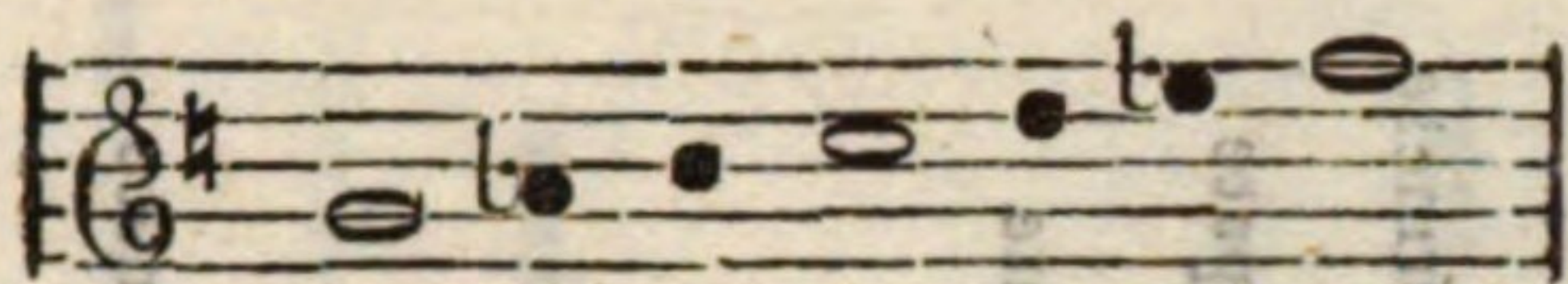
Das diatonische Geschlecht ist ein Urgeschlecht, d. h. es ist nur auf eine einzige Art möglich, indem die Ordnung seiner Klänge durch die Symphonie (symphonische Klangvermischung) bestimmt wird



Das enharmonische Geschlecht ist hingegen kein Urgeschlecht; denn obgleich es fast von allen musikalischen Völkern der Welt ausgeübt wird, so ist die Ordnung



nung der Klänge doch nicht bei allen diesen Völkern ganz gleich, und die meisten kennen es nur in der alten spondeischen Gestalt.



Diese Gestalt kann daher wohl als die ursprüngliche des enharmonischen Geschlechts betrachtet werden. Es hat aber ein Tonstück, in dieser alt-enharmonischen Klangleiter vorgetragen, etwas sehr schwerfälliges und dumpfes, welches durch die Erhöhung der Geschlechtsklänge um einen Viertelton sogleich gehoben wird; denn durch die Erhöhung des untern Geschlechtsklanges (*m*) wird die Fortschreitung wohlklingender, durch die Erhöhung des obern Geschlechtsklanges (*k*), die Harmonie freundlicher. — Den Gebrauch der Geschlechter haben wir bei den Klangräumen und Systemen bereits kennen gelernt.

## Von den Tonarten.

Eine Tonart ist eine gewisse, des Systems fähige, Lage der Stimme, ohne Breite. — Tonarten giebt es zwölf: Zwei Mixolydische, eine höhere und eine tiefere, von welchen die höhere auch die Hyperjastische, die tiefere auch die Hyperdorische heißt.





Zwei Lydische, eine höhere und eine tiefere, von welchen die tiefere auch die Äolische genannt wird.



Zwei Phrygische, eine höhere und eine tiefere, von welchen die tiefere auch die Jastische heisst.



Eine Dorische.





Zwei Hypolydische, eine höhere und eine tiefere, von welchen die tiefere auch die Hypoäolische genannt wird.

|                      |                      |          |      |           |          |        |      |          |          |      |           |          |        |
|----------------------|----------------------|----------|------|-----------|----------|--------|------|----------|----------|------|-----------|----------|--------|
| nete                 | paranete             | paramese | mese | hypernese | parypate | hypate | nete | paranete | paramese | mese | hypernese | parypate | hypate |
|                      |                      |          |      |           |          |        |      |          |          |      |           |          |        |
| l, m, n, h, i, k, e, | f, g, a, n, c, d, k. |          |      |           |          |        |      |          |          |      |           |          |        |

Zwei Hypophrygische, eine höhere und eine tiefere, von welchen die tiefere auch die Hypojastische heisst.

|                      |                      |          |      |           |          |        |      |          |          |      |           |          |        |
|----------------------|----------------------|----------|------|-----------|----------|--------|------|----------|----------|------|-----------|----------|--------|
| nete                 | paranete             | paramese | mese | hypernese | parypate | hypate | nete | paranete | paramese | mese | hypernese | parypate | hypate |
|                      |                      |          |      |           |          |        |      |          |          |      |           |          |        |
| e, l, m, a, h, i, d. | k, f, g, m, n, c, i, |          |      |           |          |        |      |          |          |      |           |          |        |

Eine Hypodorische, welche die tiefste von allen ist.

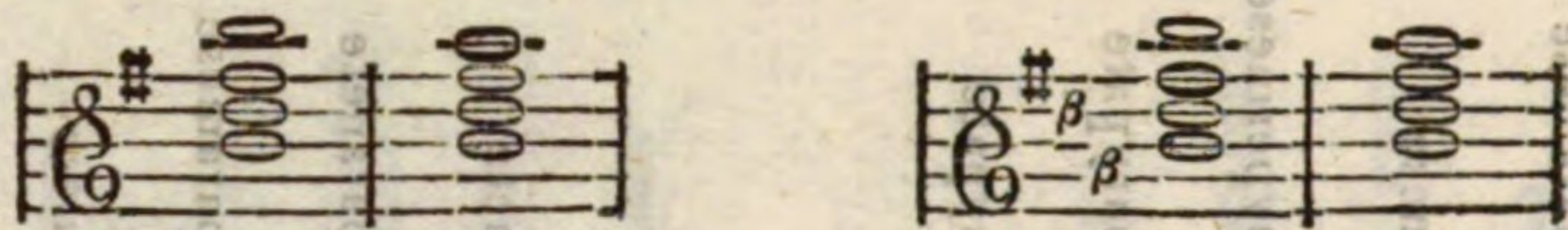
|                      |          |          |      |           |          |        |
|----------------------|----------|----------|------|-----------|----------|--------|
| nete                 | paranete | paramese | mese | hypernese | parypate | hypate |
|                      |          |          |      |           |          |        |
| d, e, l, g, a, h, c. |          |          |      |           |          |        |

Am bedeutungsvollsten erscheinen jedoch die Tonarten, wenn sie in ihre Harmonien aufgelöst werden.



# Hyperjastische Tonart.

Mixolydische Harmonie.



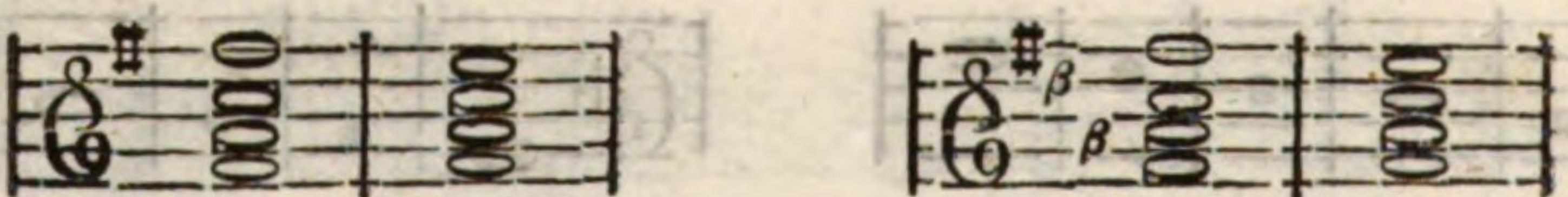
Lydische Harmonie.



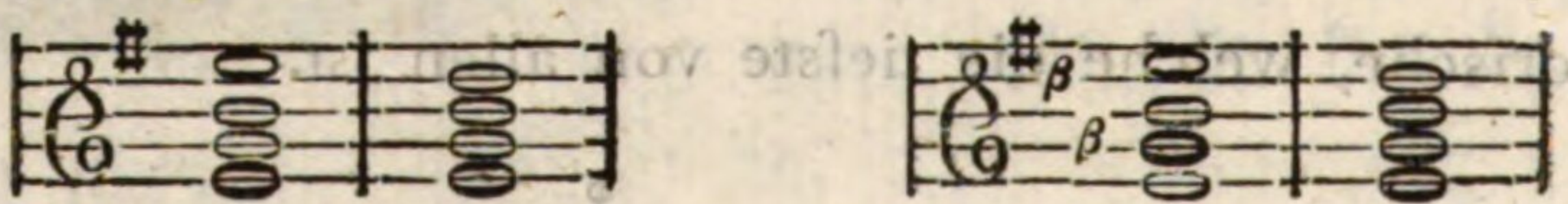
Phrygische Harmonie.



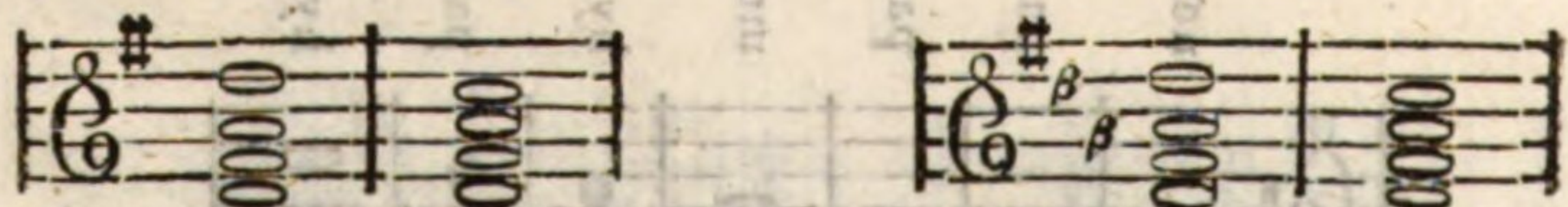
Dorische Harmonie.



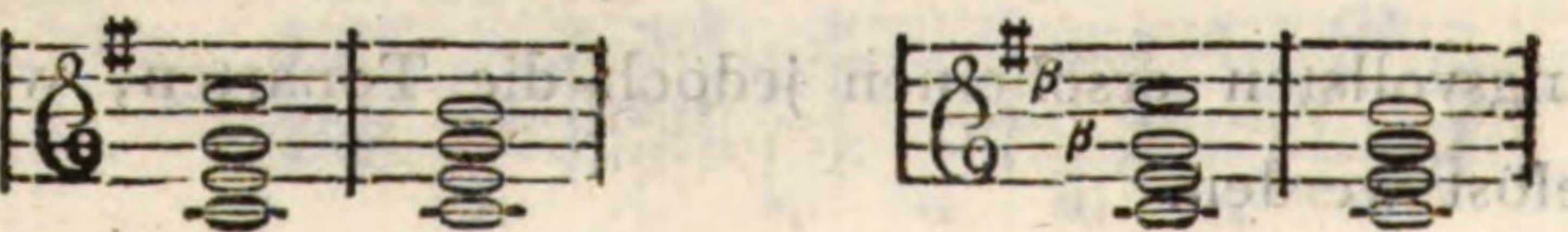
Hypolydische Harmonie.



Hypophrygische Harmonie.



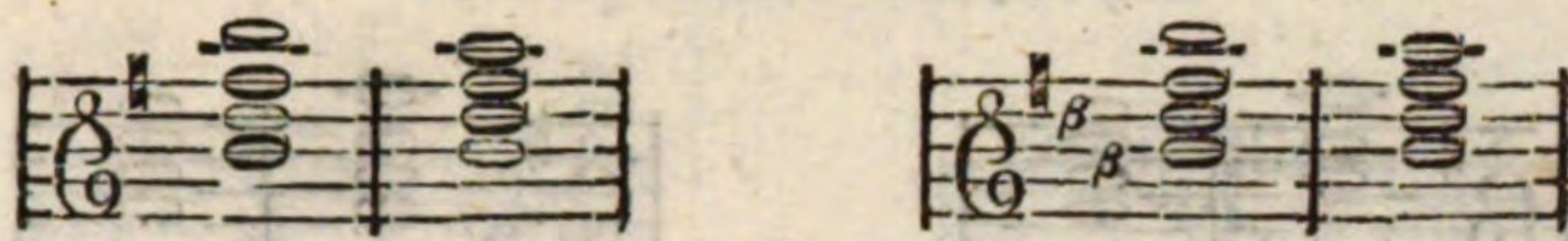
Hypodorische Harmonie.





# *Hyperdorische Tonart.*

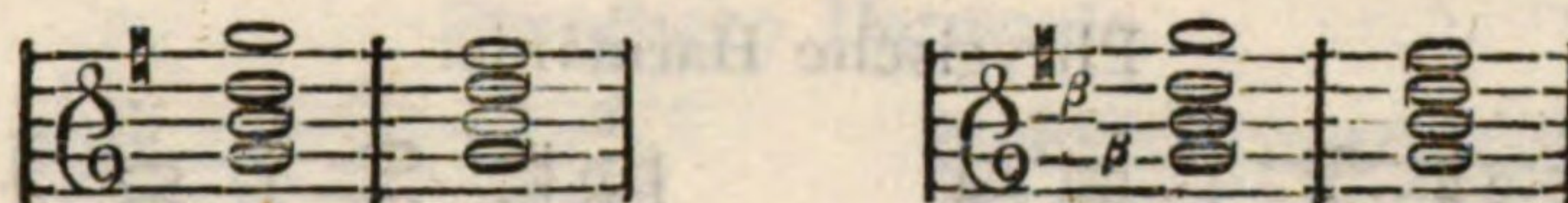
Mixolydische Harmonie.



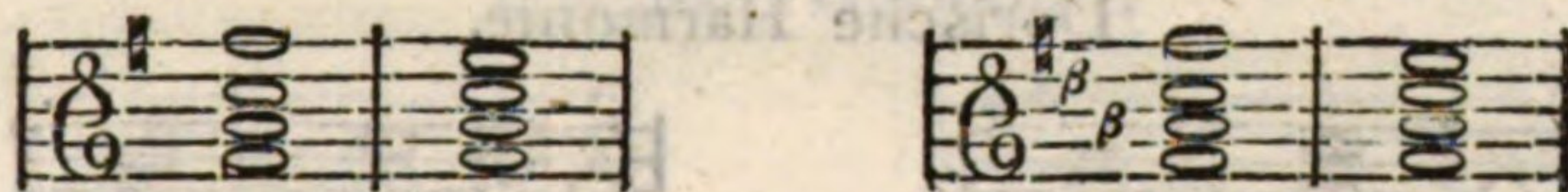
Lydische Harmonie.



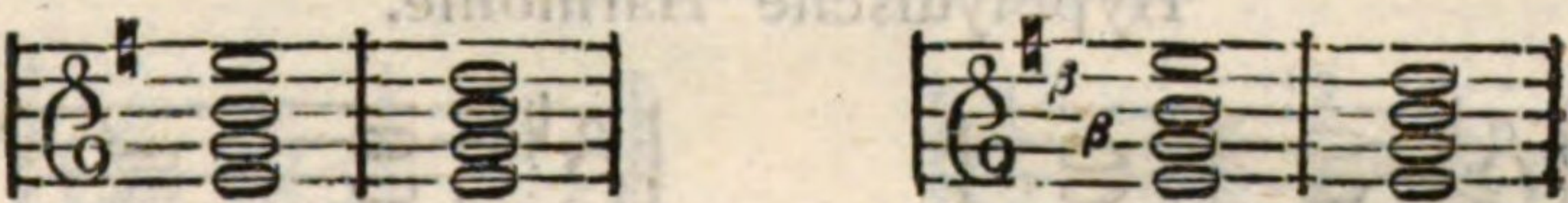
Phrygische Harmonie.



Dorische Harmonie.



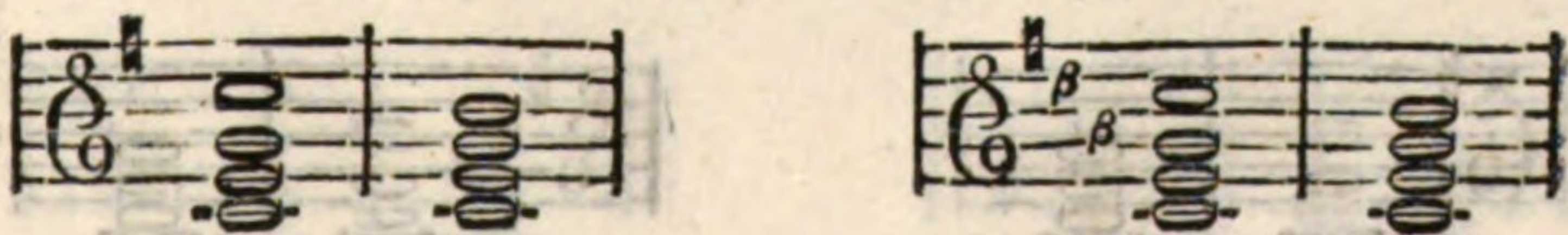
Hypolydische Harmonie.



Hypophrygische Harmonie.



Hypodorische Harmonie.





# *Lydische Tonart.*

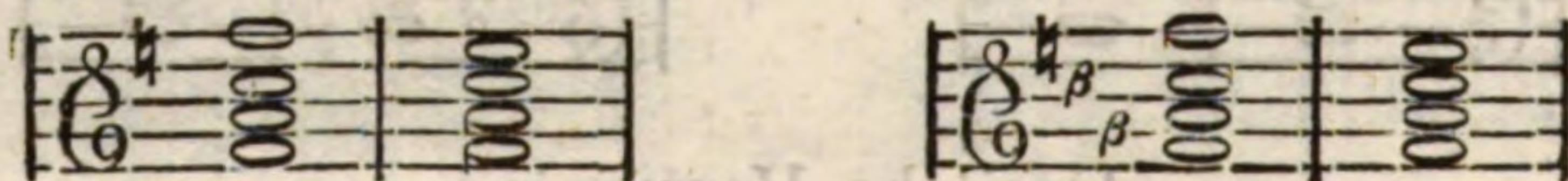
Mixolydische Harmonie.



Lydische Harmonie.



Phrygische Harmonie.



Dorische Harmonie.



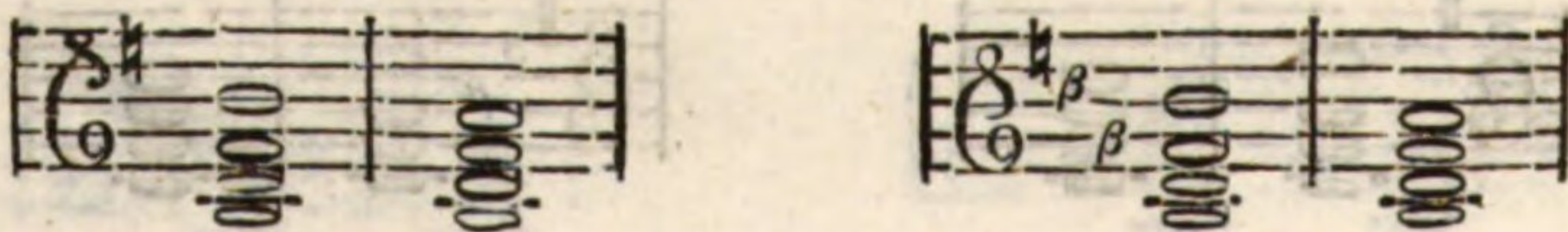
Hypolydische Harmonie.



Hypophrygische Harmonie.



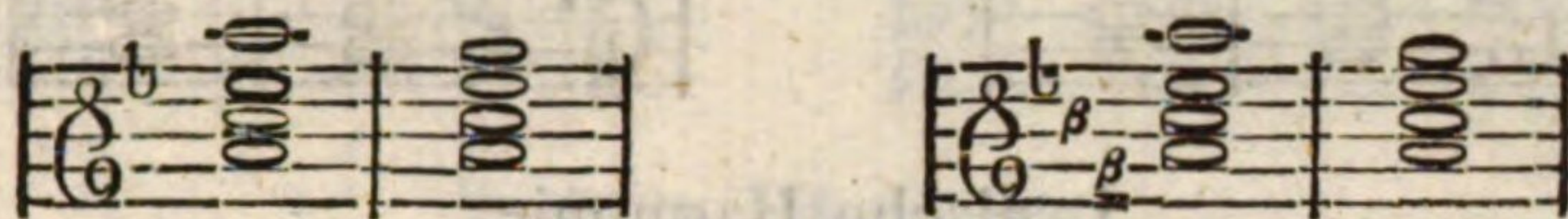
Hypodorische Harmonie.



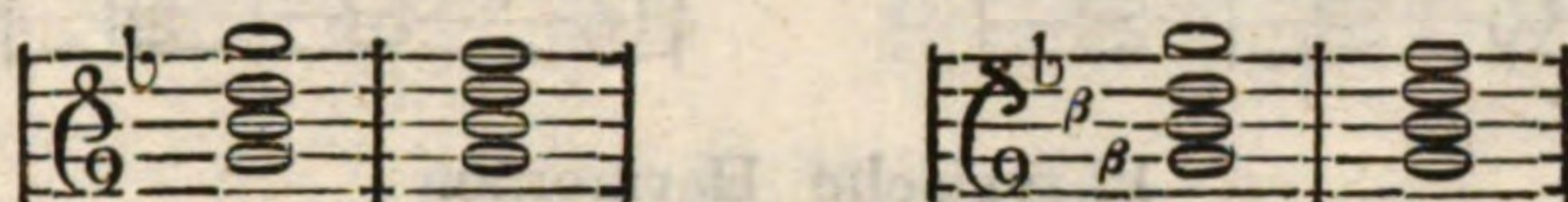


*Aeolische Tonart.*

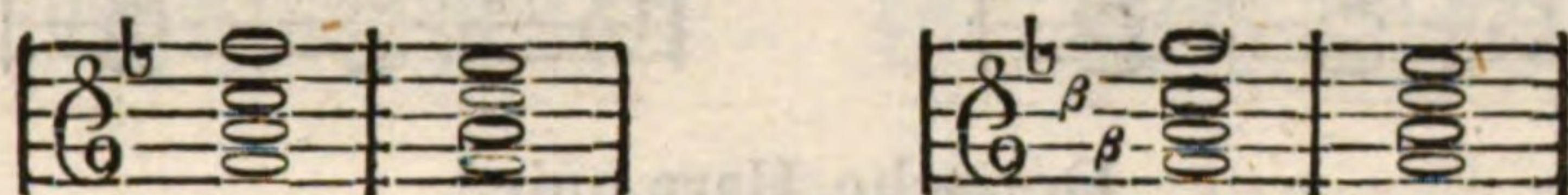
Mixolydische Harmonie.



Lydische Harmonie.



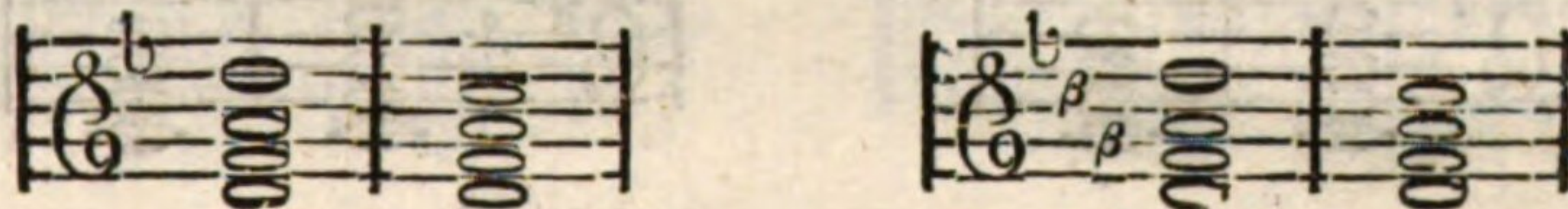
Phrygische Harmonie.



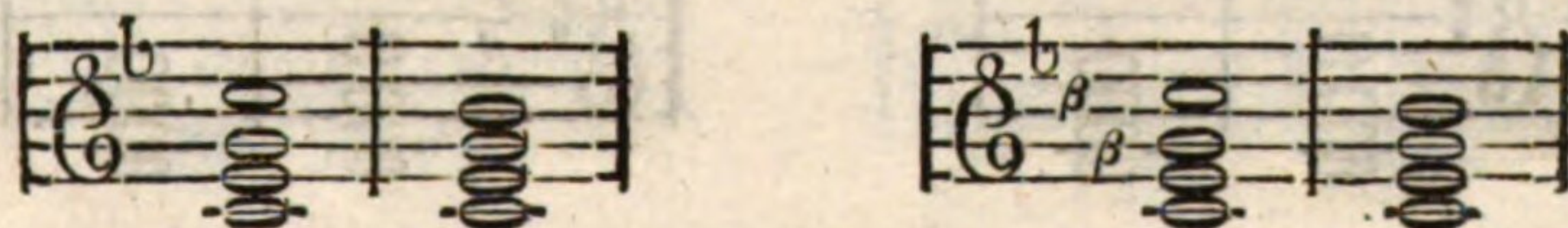
Dorische Harmonie.



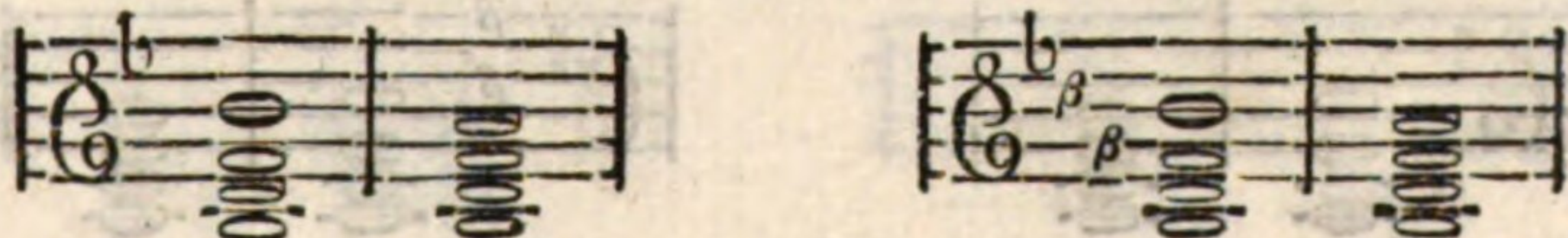
Hypolydische Harmonie.



Hypophrygische Harmonie.



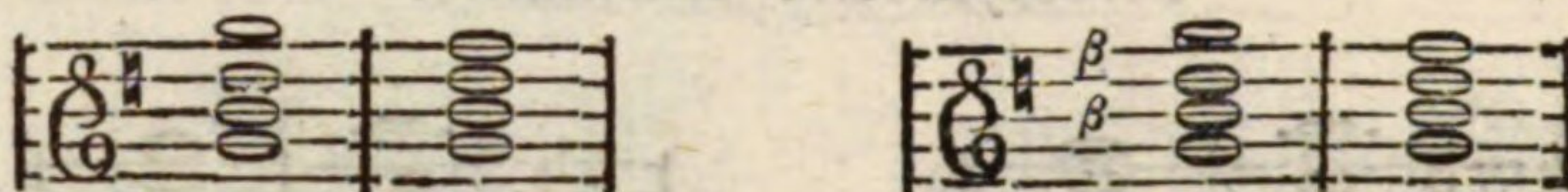
Hypodorische Harmonie.



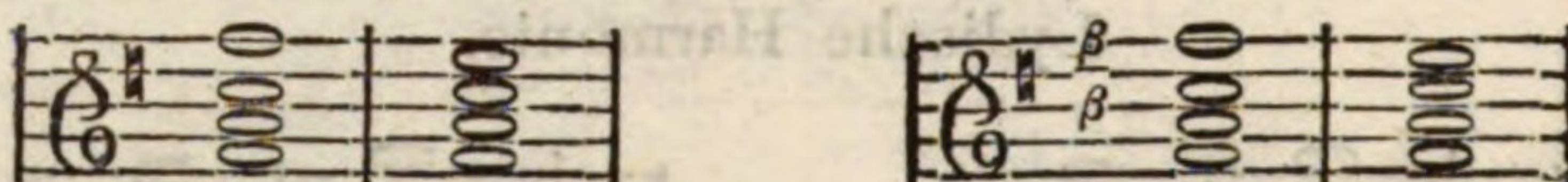


# *Phrygische Tonart.*

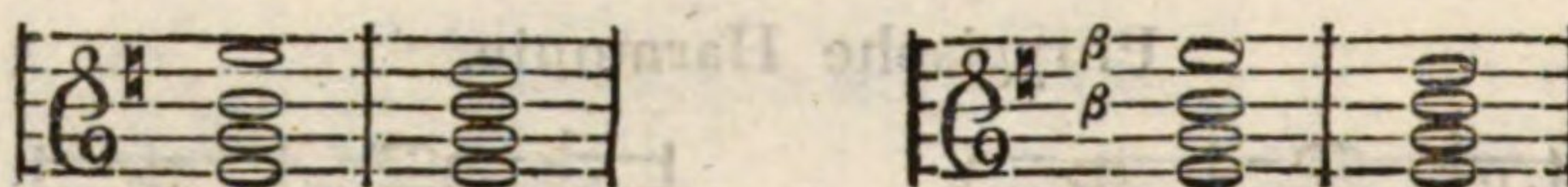
Mixolydische Harmonie.



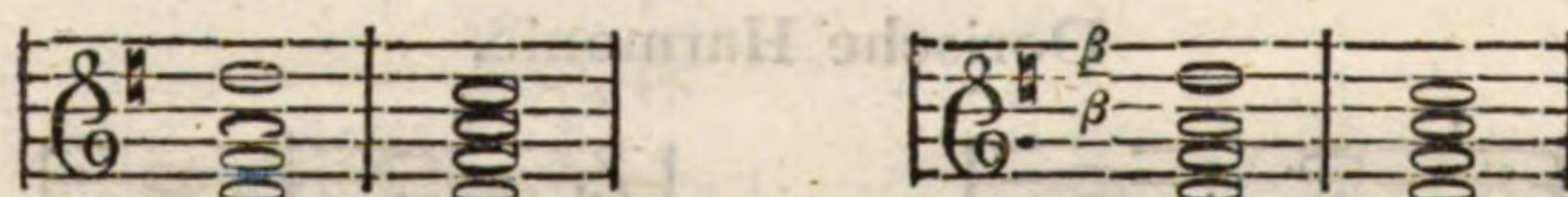
Lydische Harmonie.



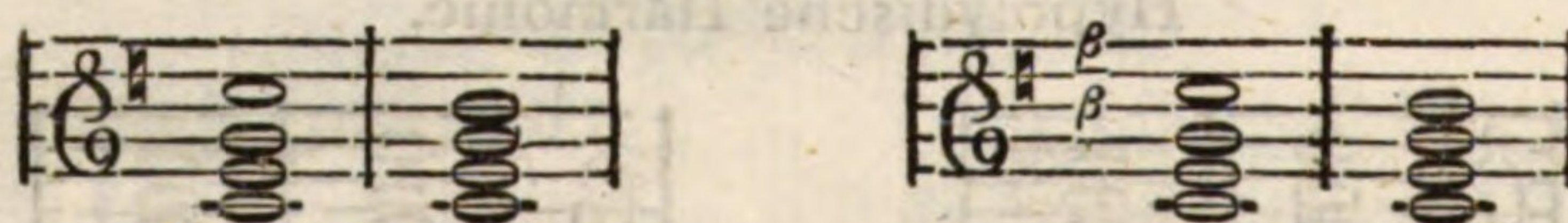
Phrygische Harmonie.



Dorische Harmonie.



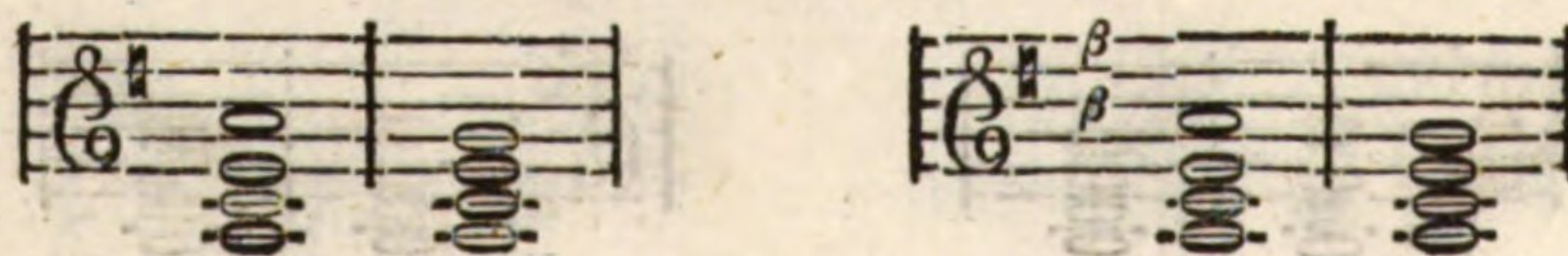
Hypolydische Harmonie.



Hypophrygische Harmonie.



Hypodorische Harmonie.





*J a s t i s c h e T o n a r t.*

Mixolydische Harmonie.



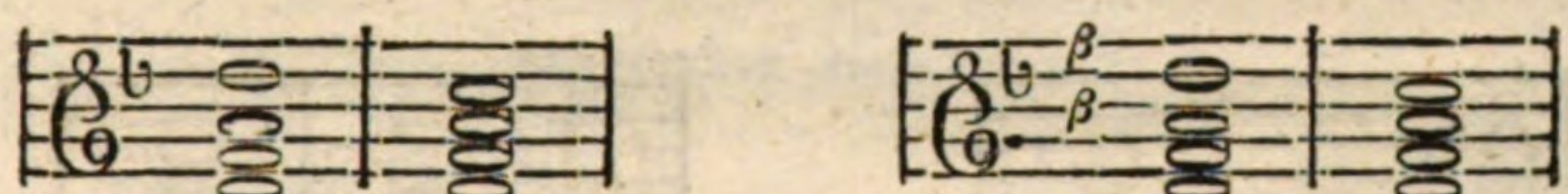
Lydische Harmonie.



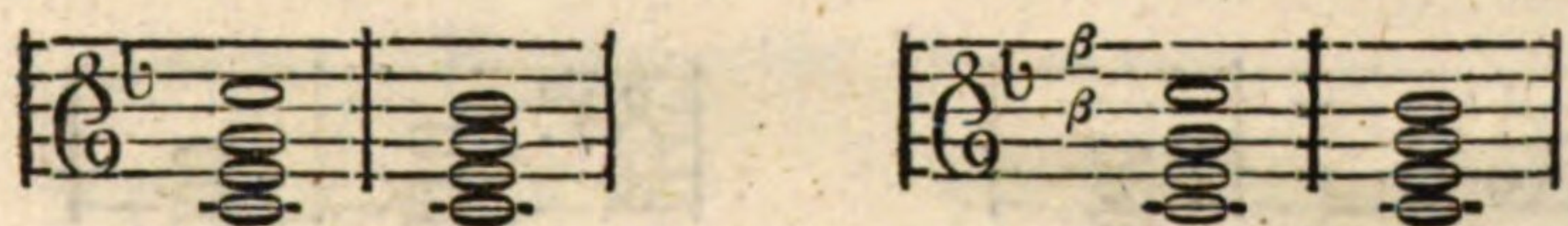
Phrygische Harmonie.



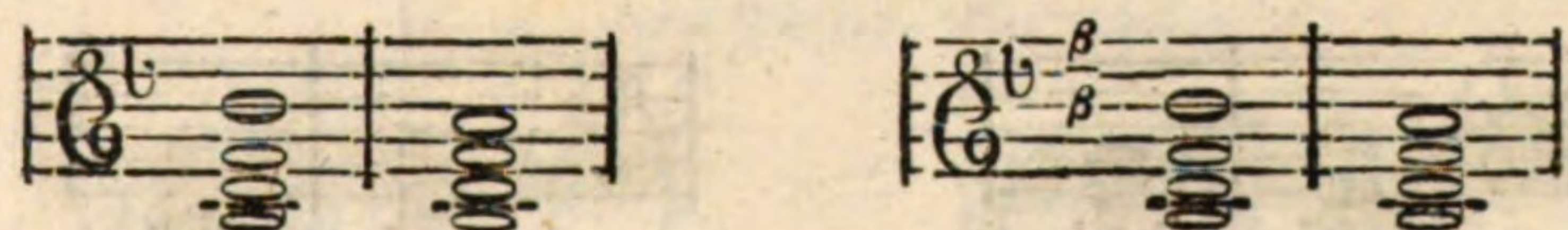
Dorische Harmonie.



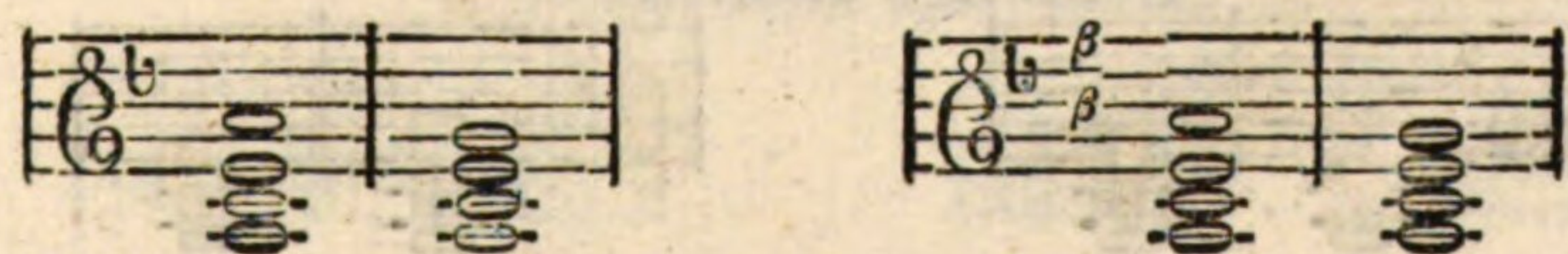
Hypolydische Harmonie.



Hypophrygische Harmonie.



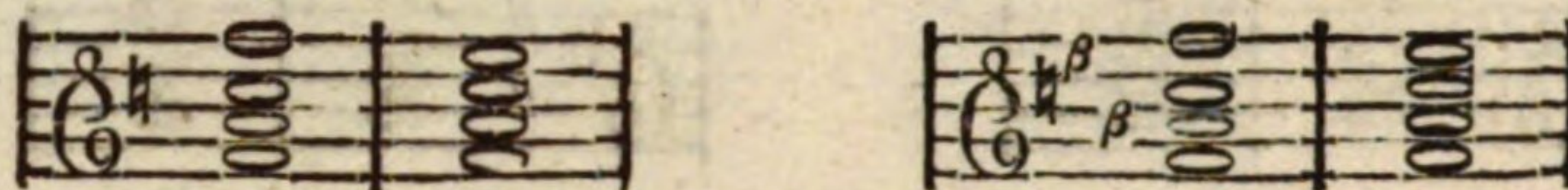
Hypodorische Harmonie.



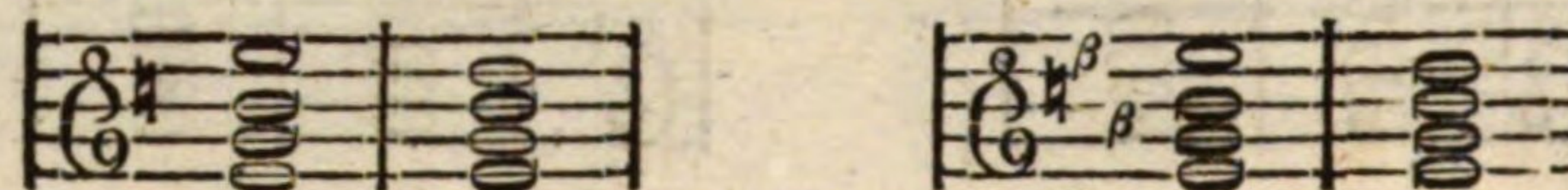


*D o r i s c h e T o n a r t.*

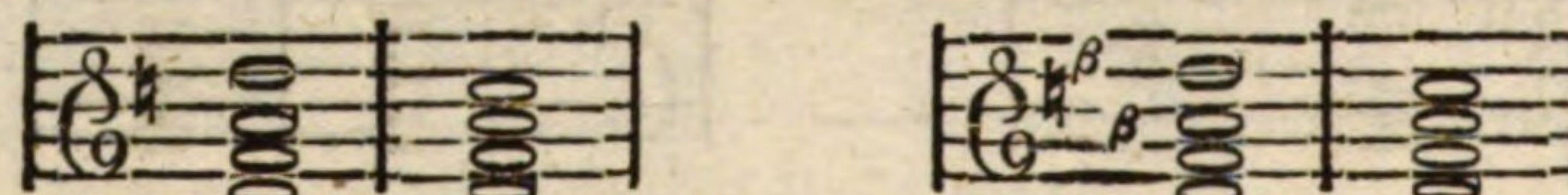
Mixolydische Harmonie.



Lydische Harmonie.



Phrygische Harmonie.



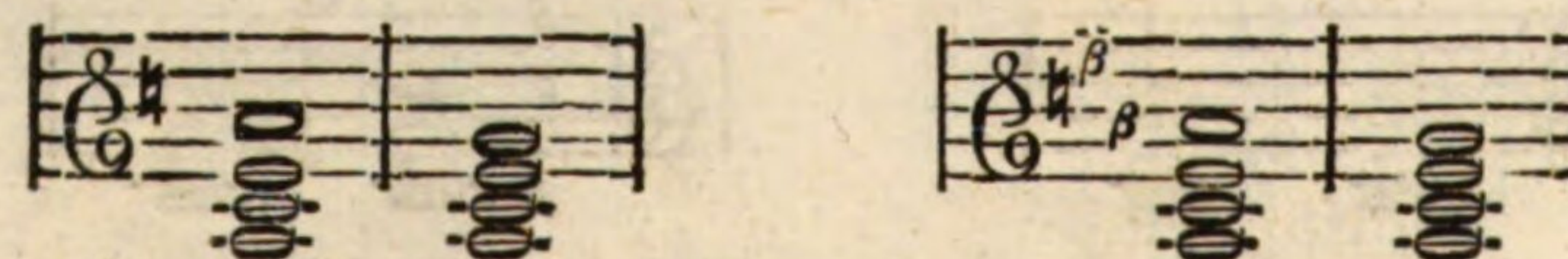
Dorische Harmonie.



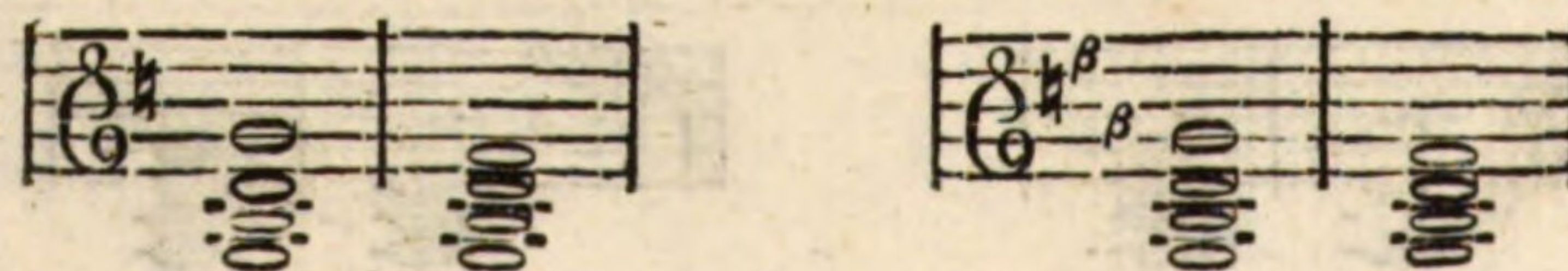
Hypolydische Harmonie.



Hypophrygische Harmonie.



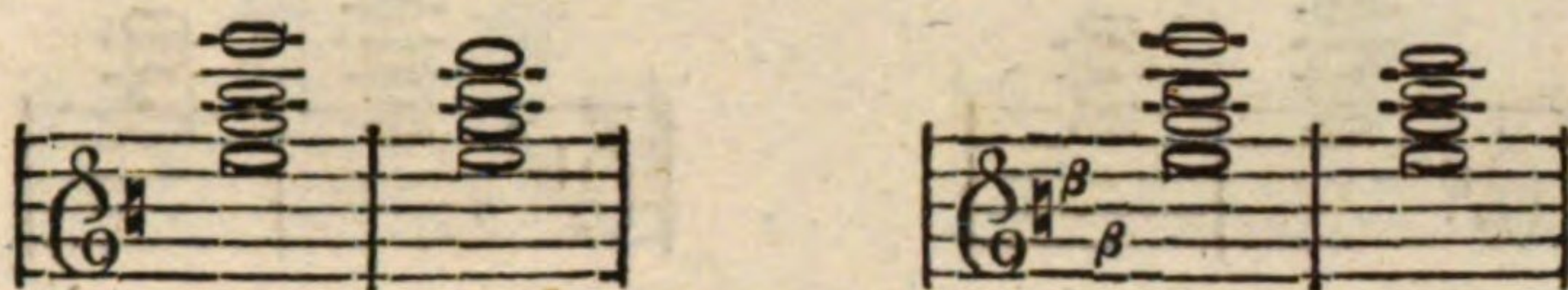
Hypodorische Harmonie.





# *Hypolydische Tonart.*

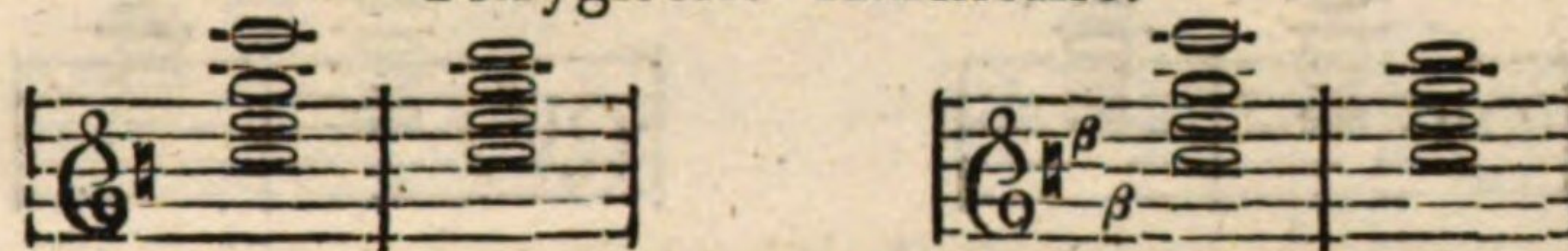
Mixolydische Harmonie.



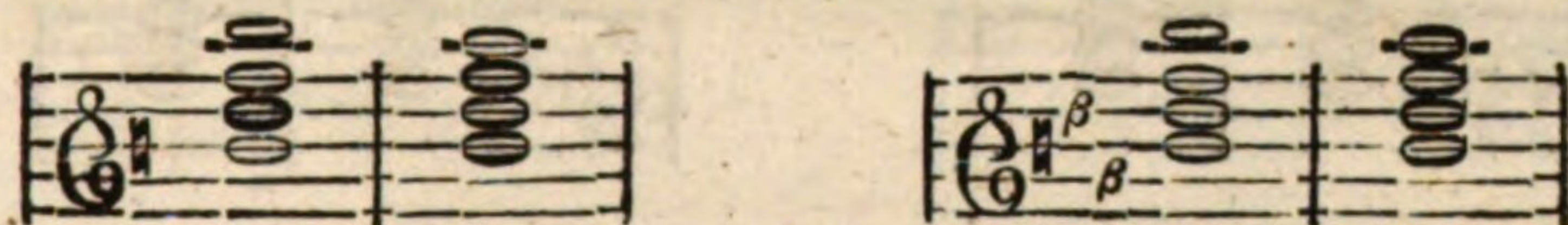
Lydische Harmonie.



Phrygische Harmonie.



Dorische Harmonie.



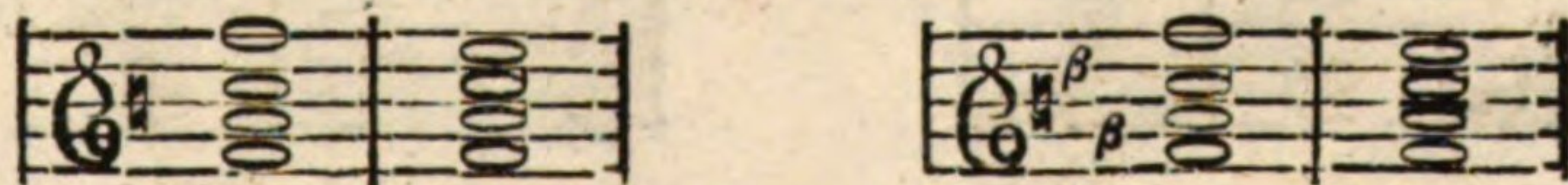
Hypolydische Harmonie.



Hypophrygische Harmonie.



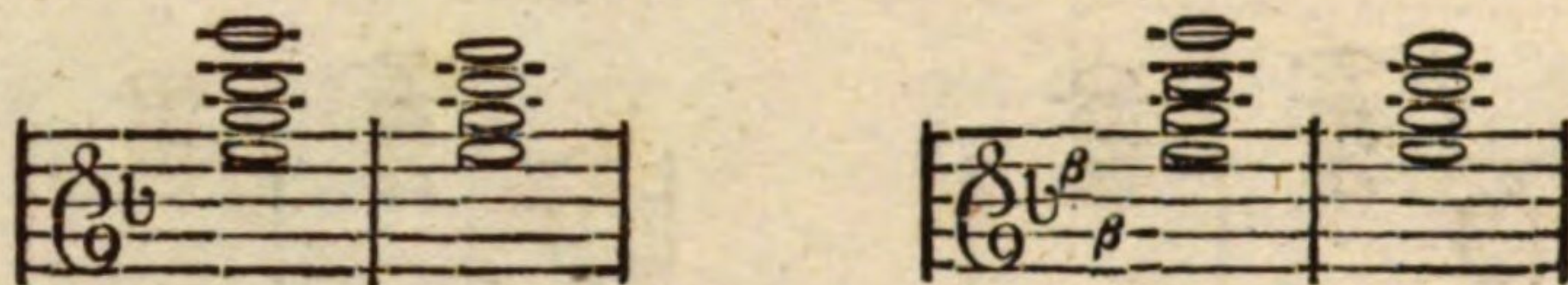
Hypodorische Harmonie.



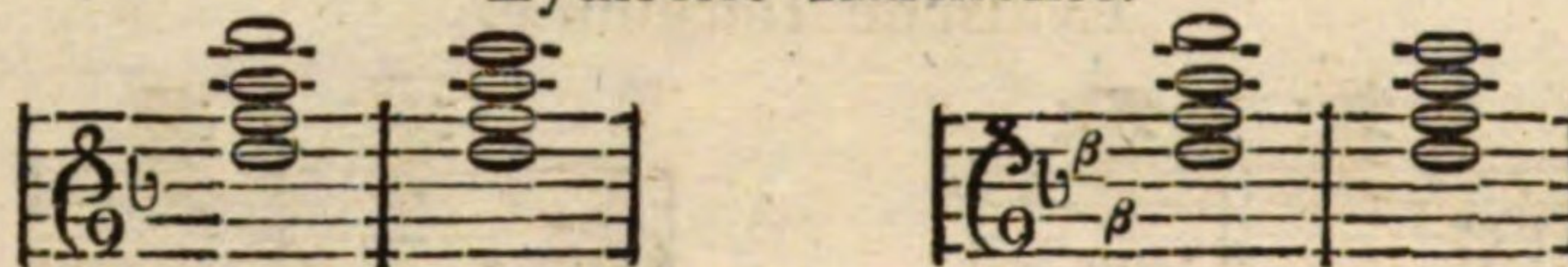


# *Hypoäolische Tonart.*

Mixolydische Harmonie.



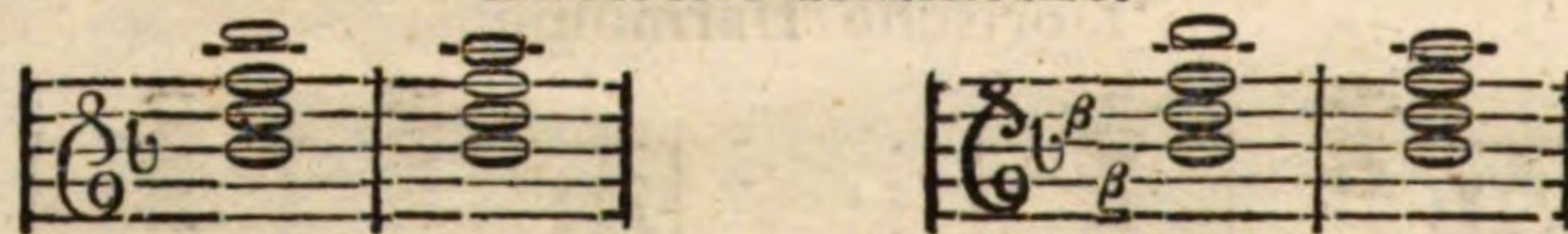
Lydische Harmonie.



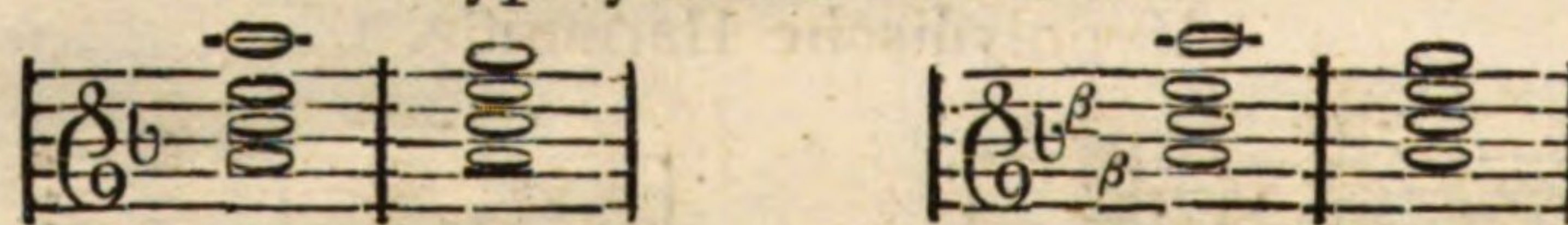
Phrygische Harmonie.



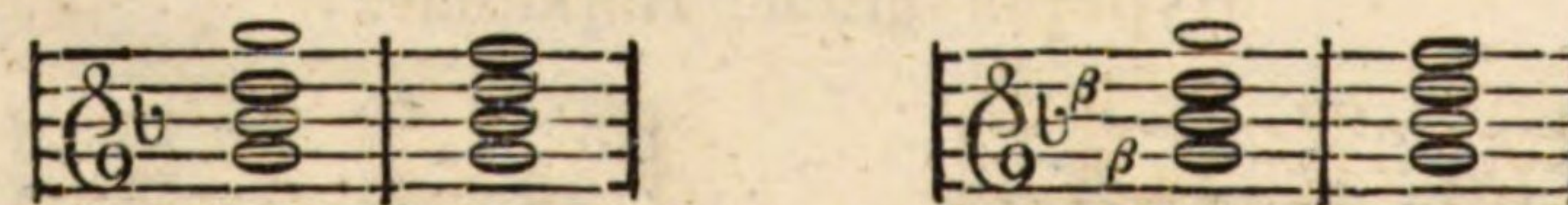
Dorische Harmonie.



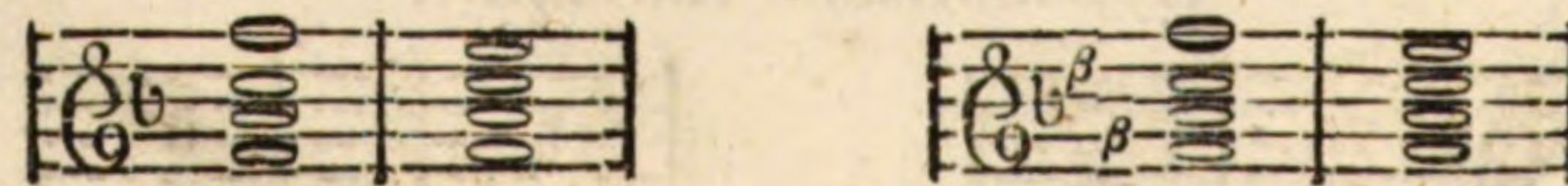
Hypolydische Harmonie.



Hypophrygische Harmonie.



Hypodorische Harmonie.



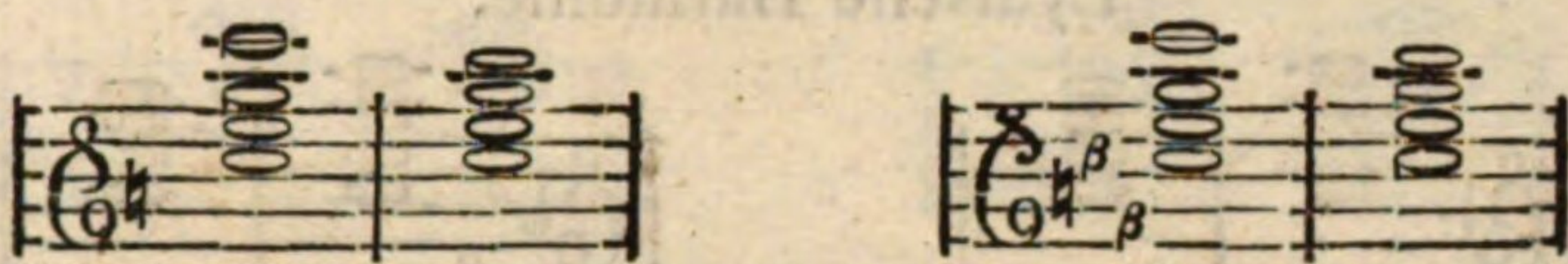


# *Hypophrygische Tonart.*

Myxolydische Harmonie.



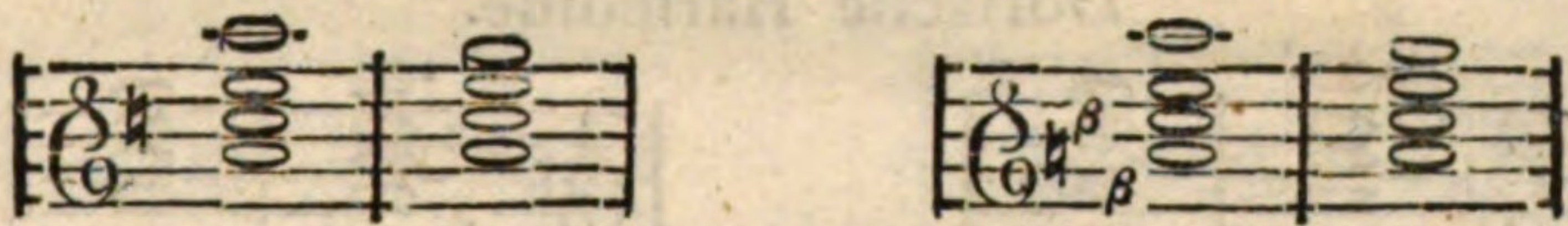
Lydische Harmonie.



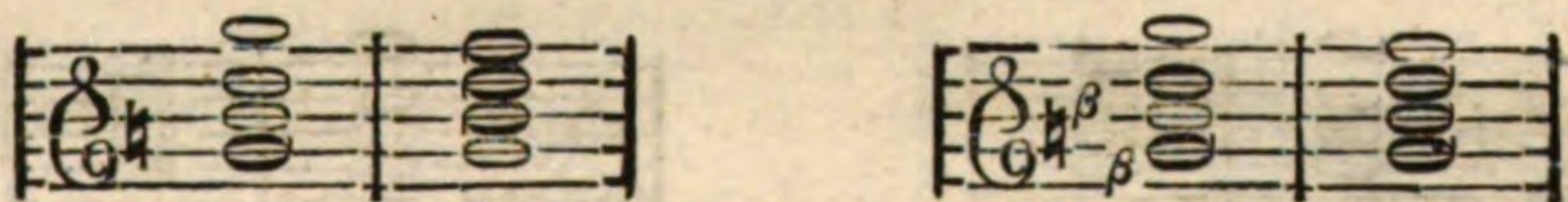
Phrygische Harmonie.



Dorische Harmonie.



Hypolydische Harmonie.



Hypophrygische Harmonie.



Hypodorische Harmonie.





# *Hypo*jastische Tonart.

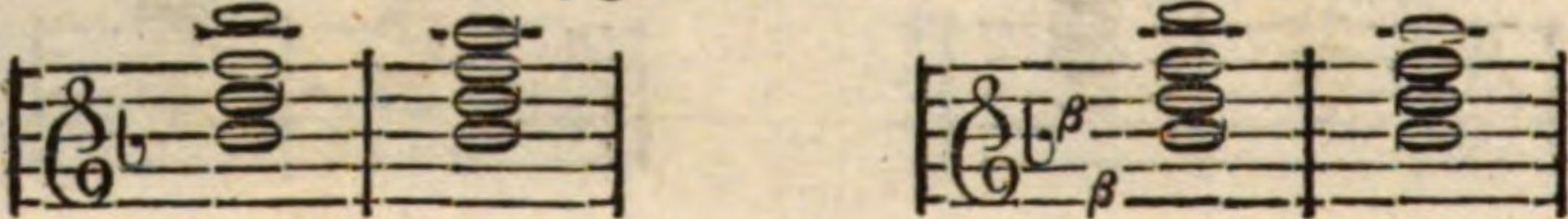
## Mixolydische Harmonie.



## Lydische Harmonie.



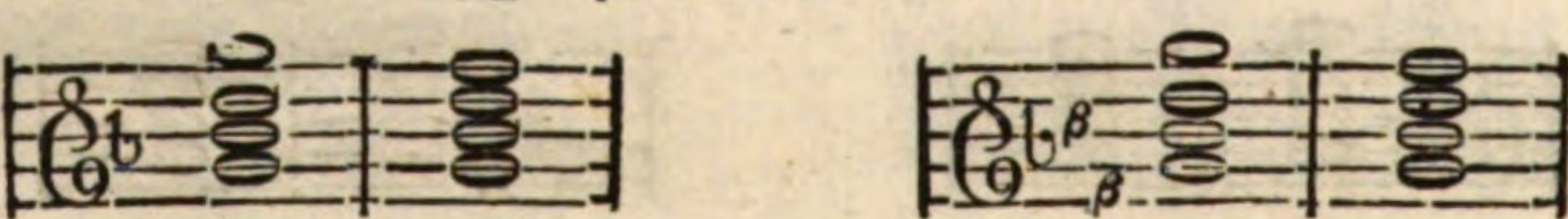
## Phrygische Harmonie.



## Dorische Harmonie.



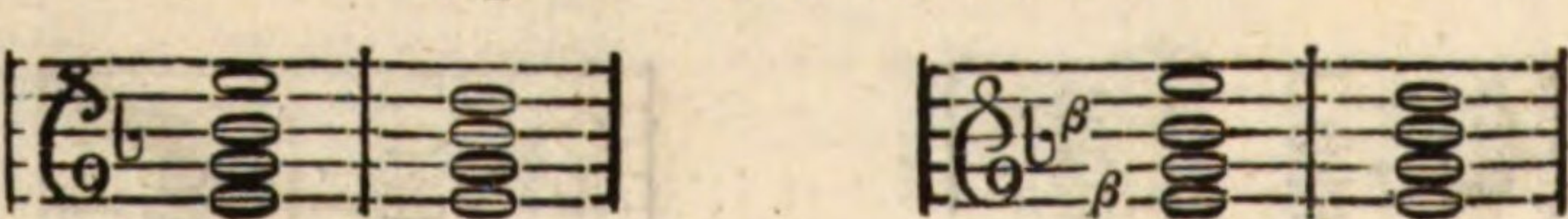
## Hypolydische Harmonie.



## Hypophrygische Harmonie.



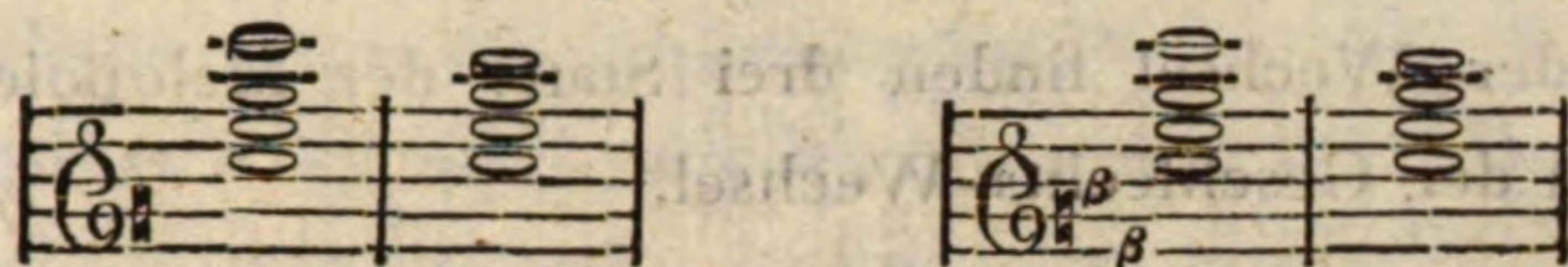
## Hypodorische Harmonie.



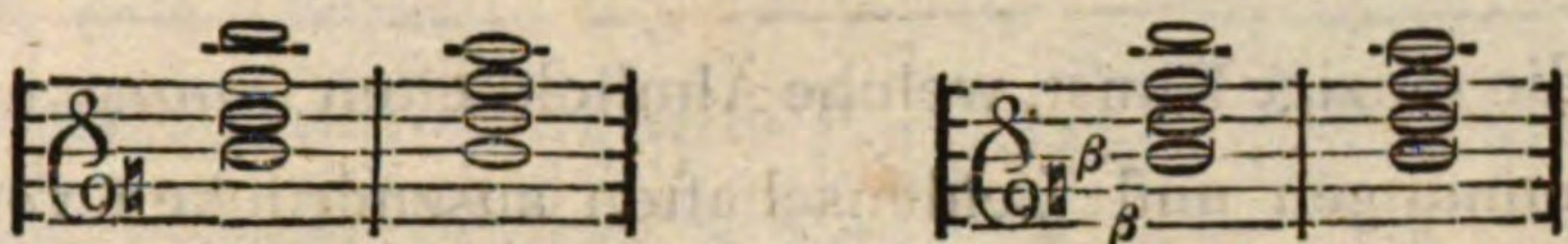


# *Hypodorische Tonart.*

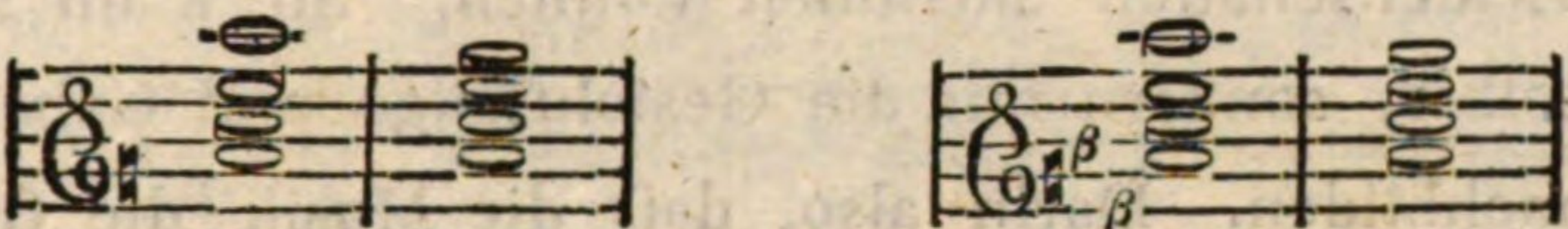
Mixolydische Harmonie.



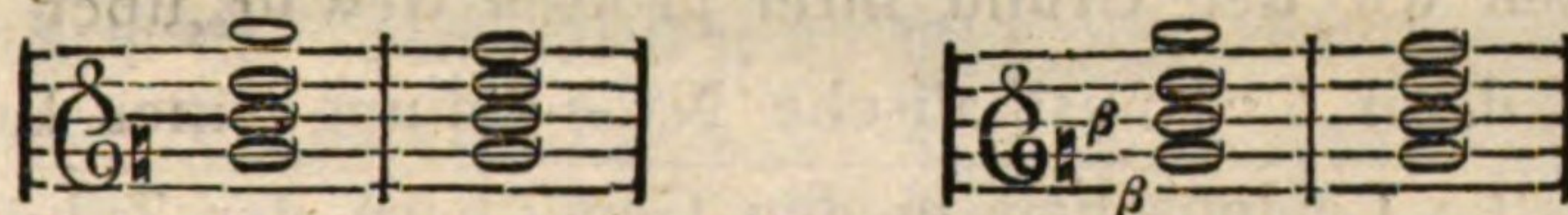
Lydische Harmonie.



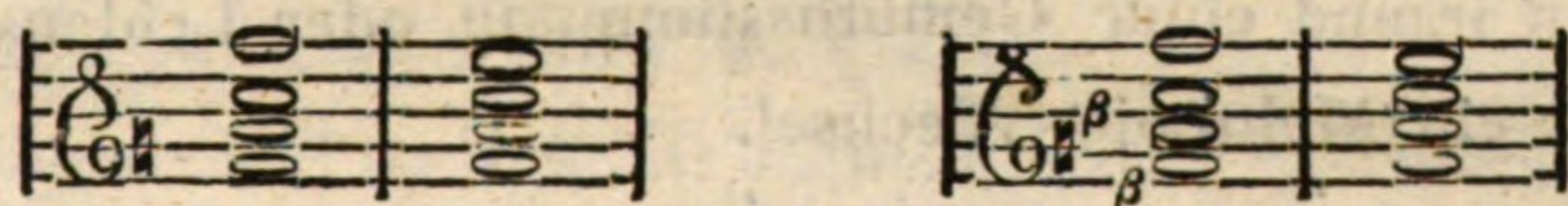
Phrygische Harmonie.



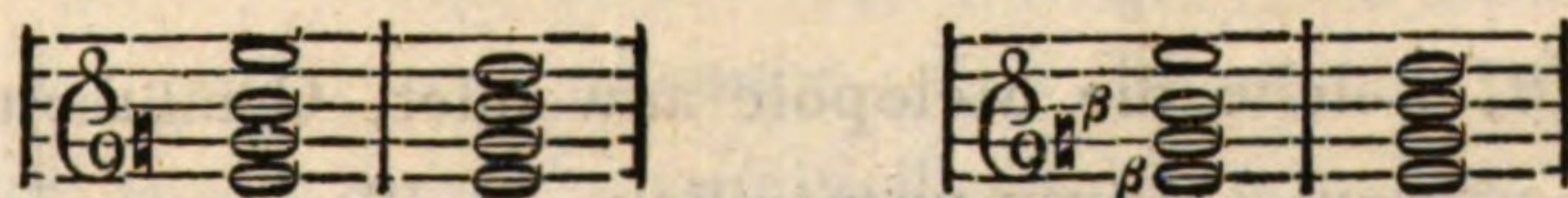
Dorische Harmonie.



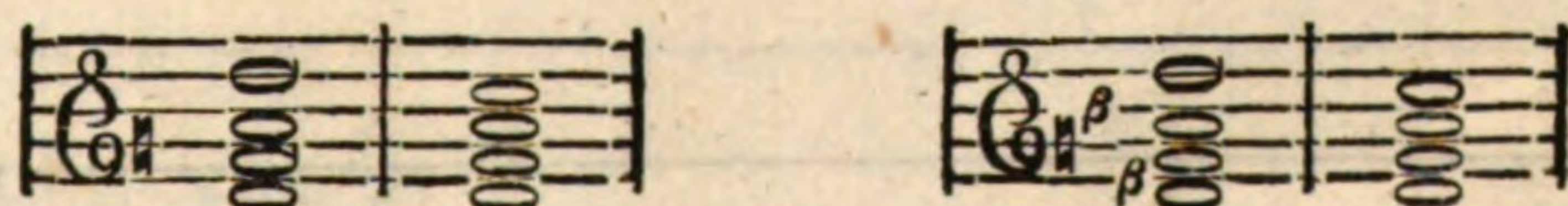
Hypolydische Harmonie.



Hypophrygische Harmonie.



Hypodorische Harmonie.





## Von den Uibergängen.

Uibergänge oder Wechsel finden drei Statt: der Melopoie-Wechsel, der Ton-Wechsel, und der Geschlechts-Wechsel.

### a. *Melopoie-Wechsel.*

Die Musik ist die einzige Kunst, welche Ähnlichkeiten (*ὁμοιωματα*) mit menschlichen Gemüthsstimmungen und Leidenschaften auszudrücken vermag, da hingegen die andern nachahmenden Künste blofs die Zeichen (*σημεῖα*) der Gemüthsstimmungen und Leidenschaften darstellen können. So kann z. B. der Maler nicht die Freude selbst, sondern nur die Gesichtszüge und Geberden eines freudigen Menschen nachbilden. Darin also, dafs die Musik die Gemüthsstimmungen und Leidenschaften selbst nachzuahmen (Ähnlichkeiten davon hervorzubringen) vermag, müssen wir den Grund ihrer grofsen Gewalt über die Seelen der Menschen suchen; denn die musikalische Nachahmung einer Leidenschaft regt sympathetisch dieselbe Leidenschaft in den Gemüthern der Zuhörer auf, gleichsam wie der gesungene Ton einer Saite die Saite selbst erklingen macht. <sup>1)</sup> Der Uibergang aber von irgend einer Gemüthsstimmung oder Leidenschaft zu irgend einer andern, heifst ein Melopoie-Wechsel.

### b. *T o n - W e c h s e l.*

Zu den Mitteln, welche die Melopoie anwendet, Gemüthsstimmungen und Leidenschaften zu erregen, gehören vornemlich die Tonarten, denn jede Tonart hat ihren besondern Charakter. Die lydische stimmt uns zum Klagen und zu ei-  
ner

---

<sup>1)</sup> Aristot. Politic. lib. 8, cap. 5, et Problem. sect. 19. quaest. 27.



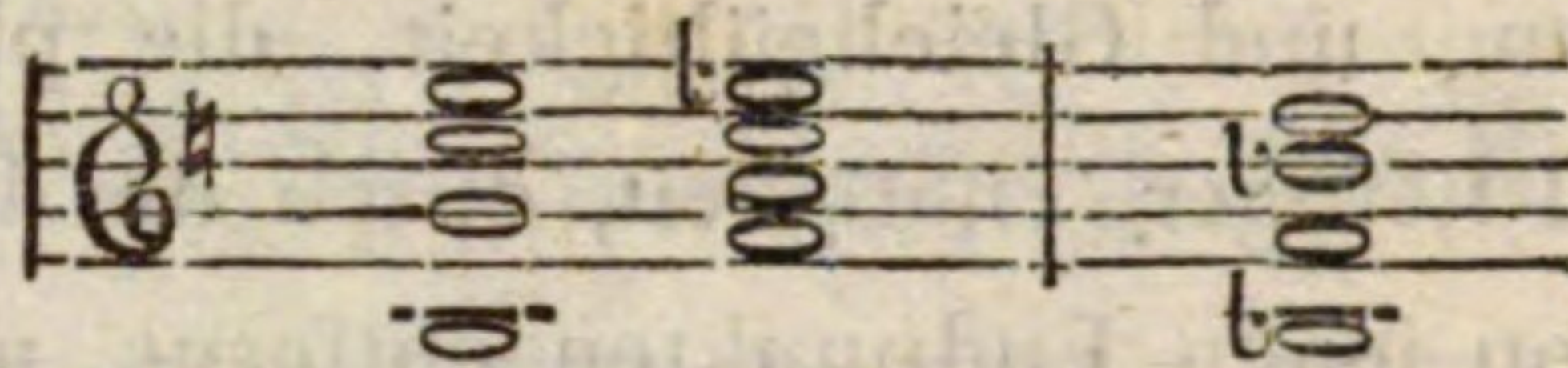
ner gewissen Erschlaffung und Gleichgültigkeit, die phrygische begeistert und reizt uns zu rascher und heftiger Thätigkeit, durch die dorische Tonart hingegen werden wir gleichsam von jenen Endpunkten entfernt, und zu einer mittlern ruhigen Fassung gebracht. <sup>1)</sup> Da nun jedes Tonstück, in Hinsicht der Melopoie, irgend eine Gemüthsstimmung oder Leidenschaft ausdrücken muß (denn eine charakterlose Musik hat gar keine Bedeutung); so ist leicht einzusehen, daß die Wahl der Tonart dem Charakter der Melopoie gemäß geschehen müsse. Bleibt die Gemüthsbewegung durch das ganze Tonstück dieselbe, so muß auch in derselben Tonart geschlossen werden; zerfällt aber das Tonstück, dem Charakter nach, in zwei Theile, d. h. findet ein Melopoie-Wechsel Statt, so wäre es höchst ungereimt, dieselbe Tonart beizubehalten, indem auf jedem Fall der Charakter der Tonart mit einer der beiden Gemüthsbewegungen des Tonstücks im Widerspruch stehen würde. Es kann also ein Tonstück sehr wohl in der lydischen Tonart anfangen, und in der phrygischen oder dorischen enden. <sup>2)</sup>

Jeder Ton-Wechsel wird entweder durch die hypodorische oder hypolydische Harmonie der neuen Tonart bewirkt, weil nemlich diese beiden Harmonien von allen die größte Neigung zur dorischen Harmonie äußern, die dorische Harmonie der neuen Tonart aber das Ziel jedes Tonwechsels ist. Die andern Harmonien sind hingegen, wegen ihrer zu geringen Neigung zur dorischen Harmonie, zu Bewirkung eines Tonwechsels nicht tauglich, und können bloß als Vorbereitung zu demselben angewendet werden. Unter „einen Tonwechsel bewirken“ aber verstehen wir: das Gefühl zu vermögen, die dorische Harmonie der neuen Tonart als solche anzuerkennen. Der Uibergang von einer Tonart zur andern geschieht ferner entweder unmittelbar oder mittelbar, d. h. man kann von der bestehenden Tonart sogleich zur neuen Tonart ausweichen,

<sup>1)</sup> Aristot. Politic. lib. 8. cap. 5.

<sup>2)</sup> Plutarch. de Mus. ed. Xyl. p. 1142.

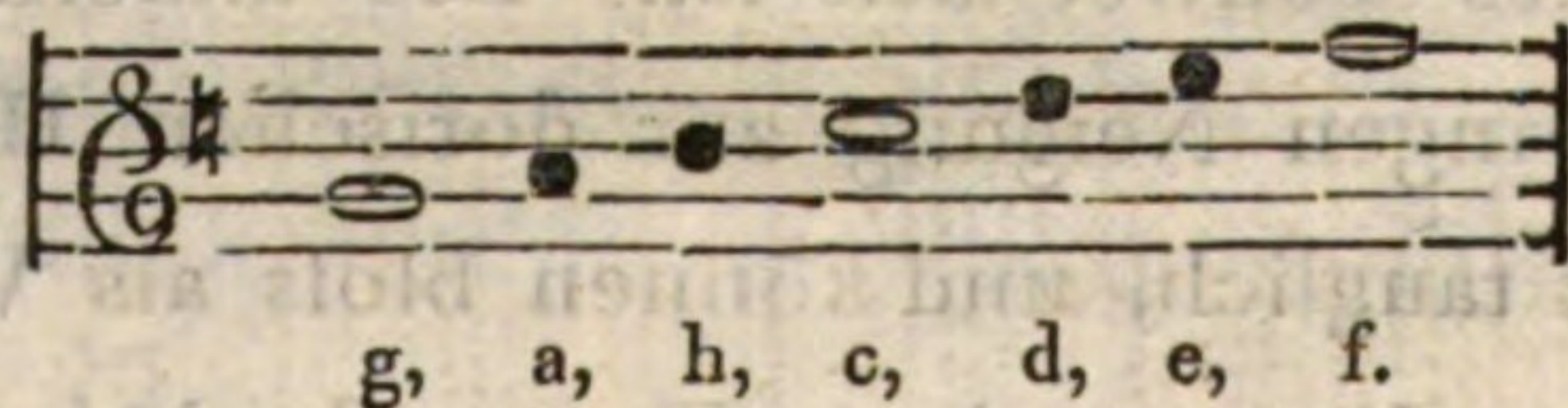




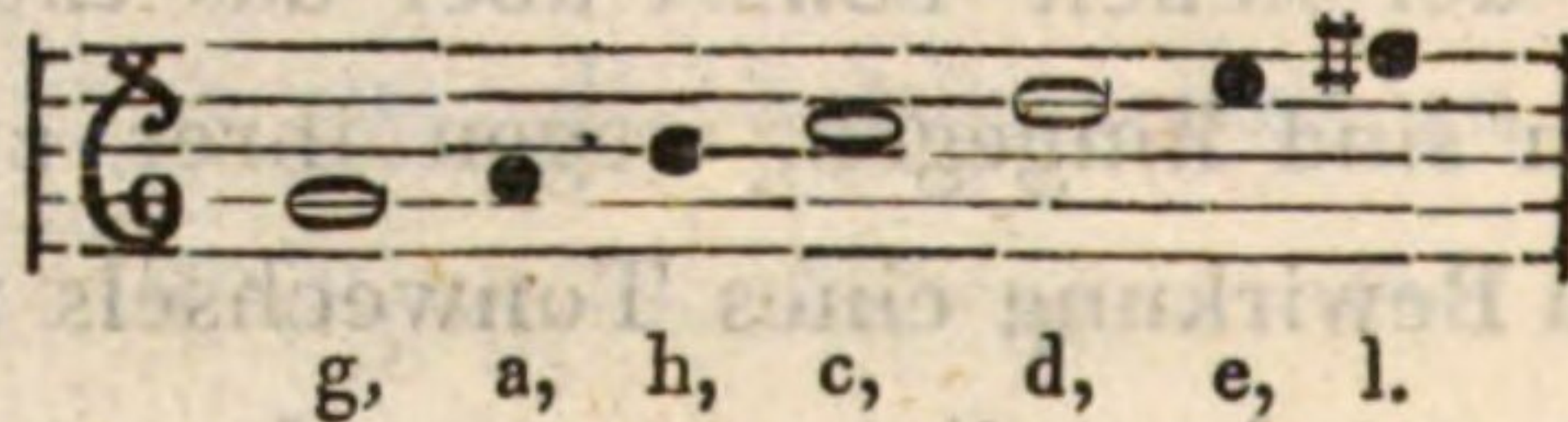
oder man kann auch vorübergehend eine oder mehrere zwischenliegende Tonarten berühren.



Wenn es daher beim Euklides <sup>1)</sup> heisst: der Uibergang zu einer entfernten Tonart sei weniger wohlklingend als der zu einer nahen, so ist dies blofs von den unmittelbaren Uibergängen zu verstehen. Die Nähe oder Entfernung (die nähere oder entferntere Verwandtschaft) zweier Tonarten wird aber an der gröfsern oder geringern Anzahl der Klänge erkannt, welche den Klangleitern beider Tonarten gemeinschaftlich angehören. Am nächsten sind zwei Tonarten verwandt, wenn sie sechs gemeinschaftliche Klänge enthalten,



g, a, h, c, d, e, f.

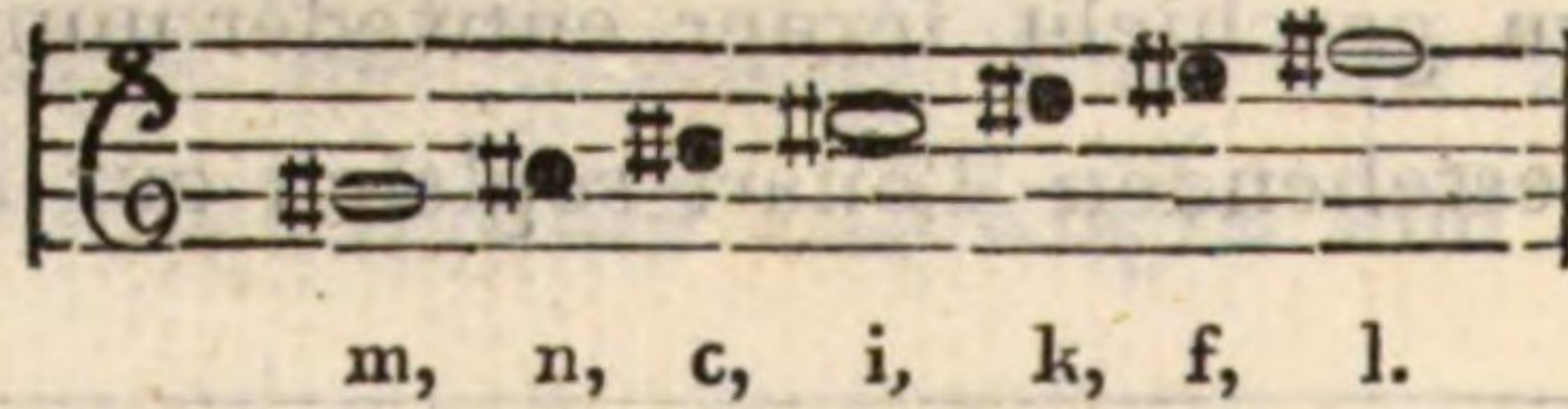


g, a, h, c, d, e, l.

am entferntesten, wenn sie deren nur zwei enthalten.



g, a, h, c, d, e, f.



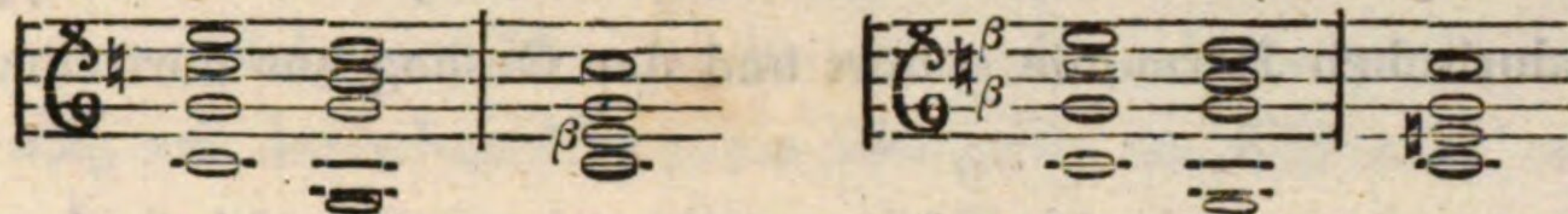
m, n, c, i, k, f, l.

<sup>1)</sup> Wissenschaften S. 53 u. 54.

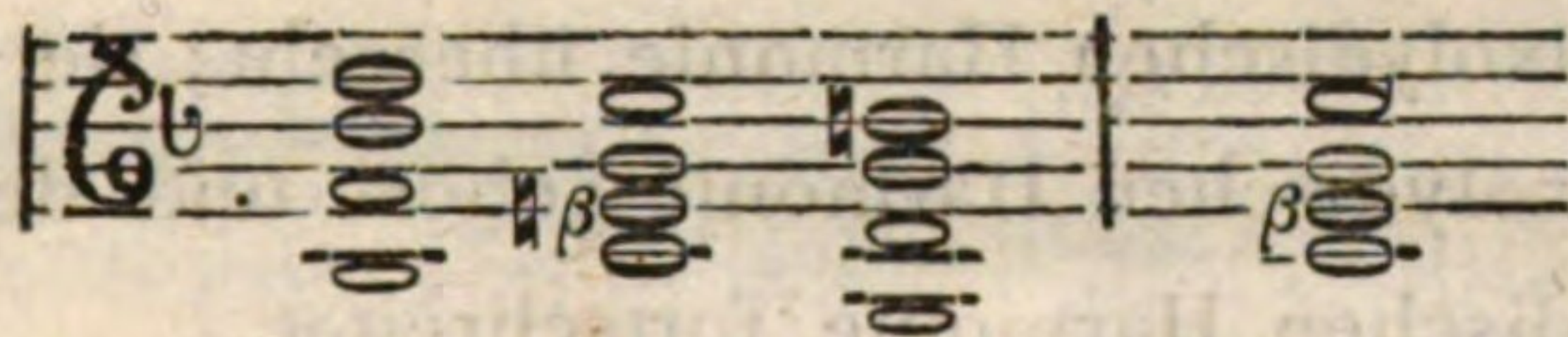


c. *Geschlechts-Wechsel.*

Der Geschlechts-Wechsel geschieht, wenn man vom Diatonischen zum Enharmonischen, oder umgekehrt, vom Enharmonischen zum Diatonischen den Uibergang macht.



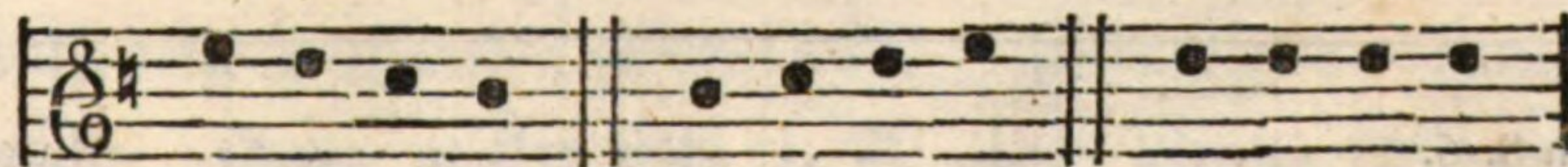
Es sind aber diese Uibergänge auch einer Vermischung d. h. eines gleichzeitigen Gebrauches, fähig. Demnach können vermischt werden: der Ton- und Geschlechts-Wechsel,



der Melopoie- und Ton-Wechsel, der Melopoie- und Geschlechts-Wechsel, und endlich alle drei, der Melopoie-Ton- und Geschlechts-Wechsel.

## Vom agogischen oder einstimmigen Gesange.

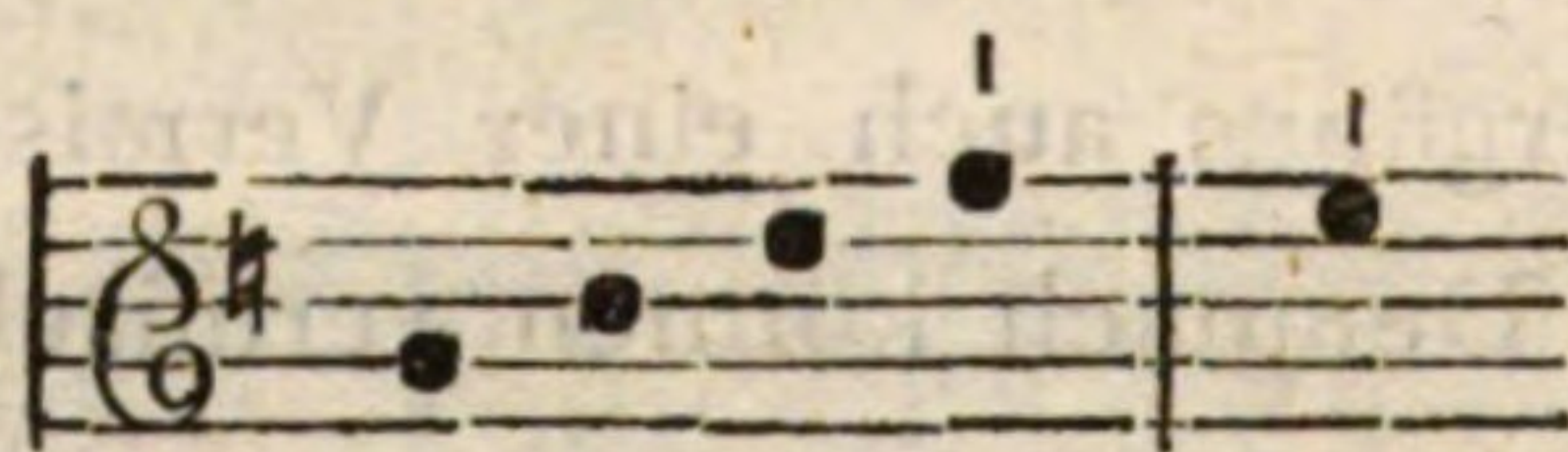
Der agogische Gesang ist dreier Bewegungen fähig: der fallenden, steigenden, und bleibenden.



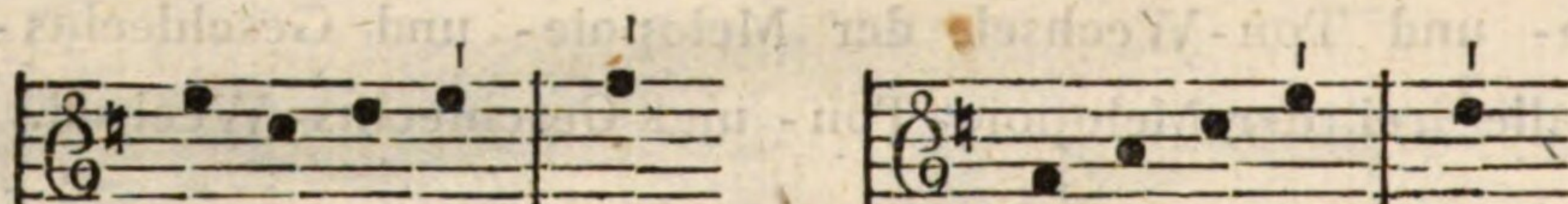


Statt der bleibenden Bewegung kann auch derselbe Klang ausgehalten werden, welches die Griechen *Stasis* nennen. <sup>1)</sup> Die Erzeugnisse der fallenden und steigenden Bewegung sind paraphonische Klangräume und Systeme. Die Unterschiede derselben haben wir bereits sämtlich erklärt; jetzt wollen wir auch über die Fortschreitungen der einzelnen Klänge einige Regeln aufstellen.

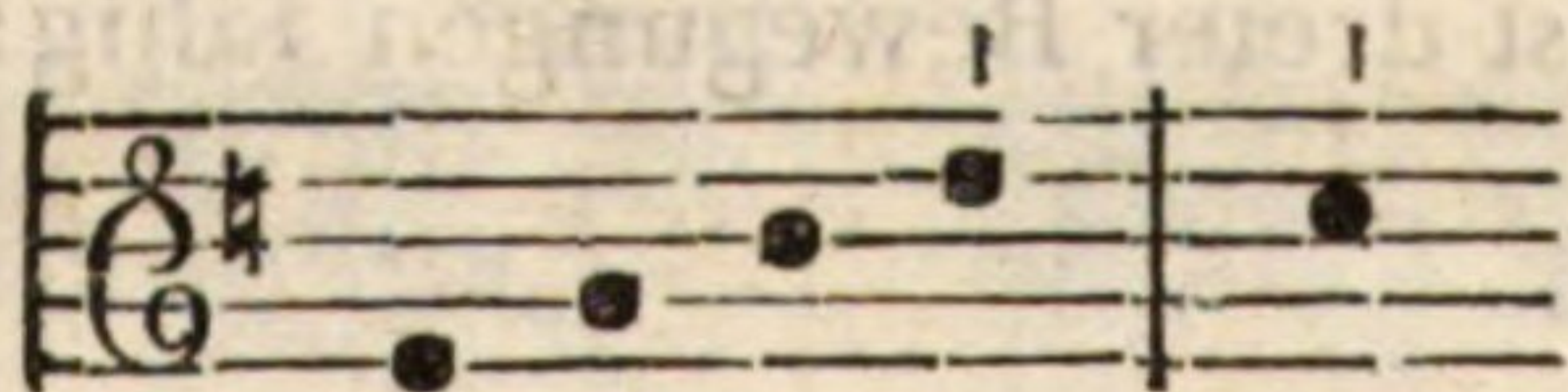
1) *Hypate* (in allen Tonarten und Geschlechtern) fällt auf *Parypate*, wenn sie zur hypodorischen Harmonie gehört und der Gesang zur dorischen Harmonie übergeht,



2) *Parypate* steigt auf *Hypate*, wenn sie zur dorischen Harmonie gehört und der Gesang zur mixolydischen Harmonie übergeht; sie fällt aber auf *Hyper-mese*, wenn sie zur mixolydischen Harmonie gehört und der Gesang zur hypodorischen oder hypolydischen Harmonie fortschreitet.



3) *Hyper-mese* fällt auf *Mese*, wenn sie zur lydischen Harmonie gehört und der Gesang zur hypophrygischen Harmonie übergeht.

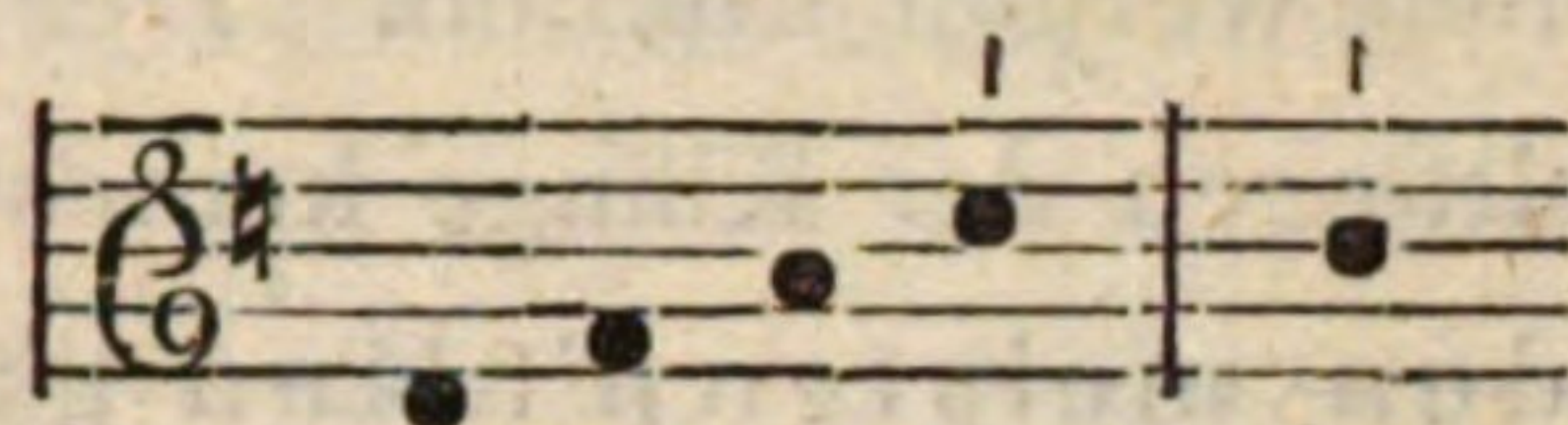



---

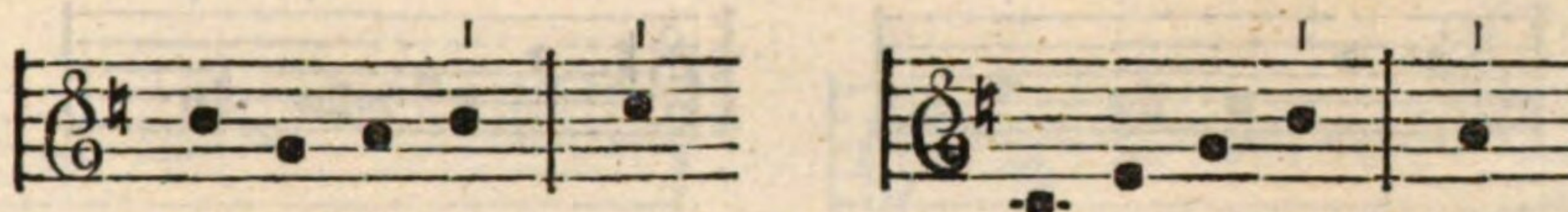
<sup>1)</sup> Wissenschaften S. 6.



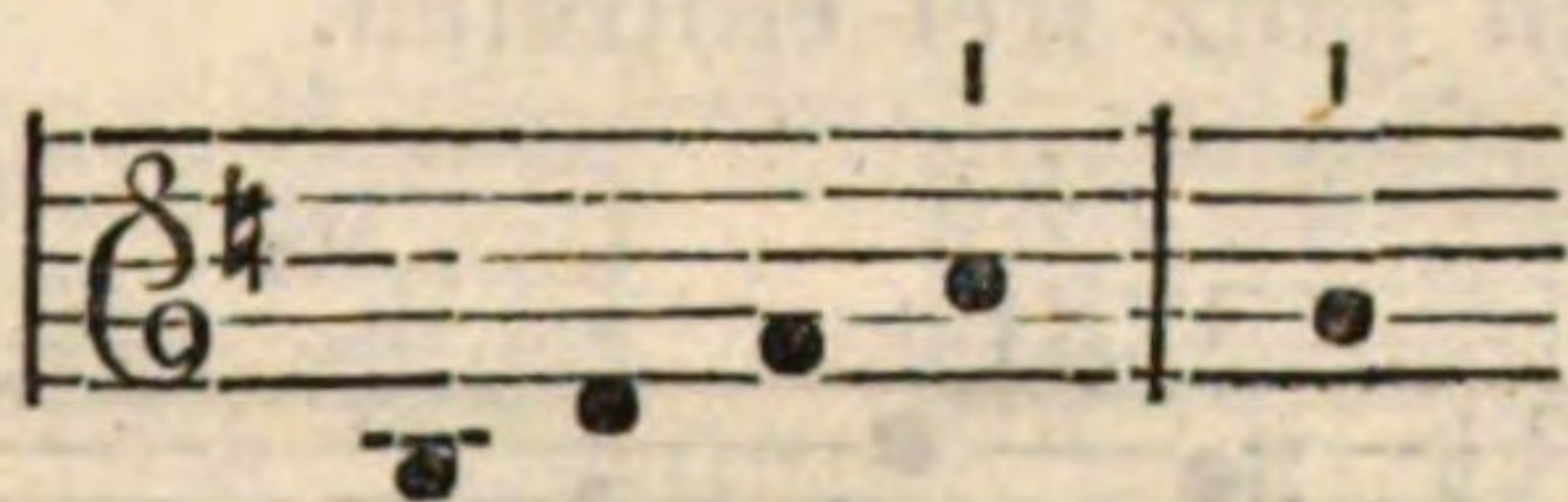
4) Mese fällt auf Paramese, wenn sie zur phrygischen Harmonie gehört und der Gesang zur hypodorischen oder lydischen Harmonie fortschreitet.



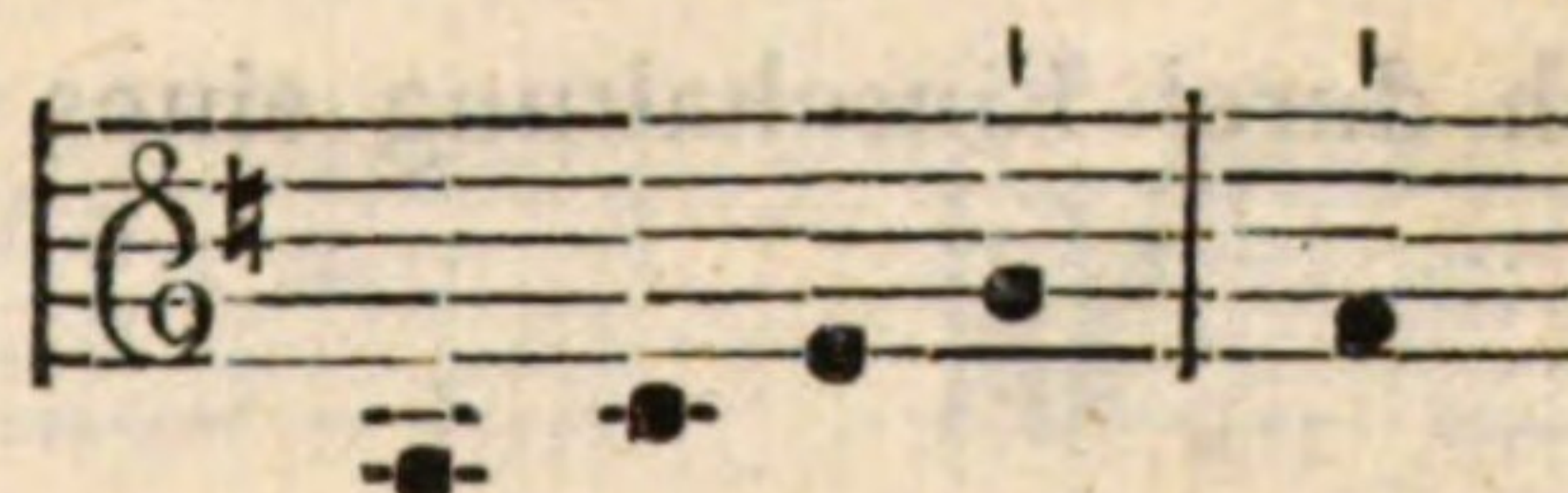
5) Paramese steigt auf Mese, wenn sie zur hypodorischen Harmonie gehört und der Gesang zur dorischen Harmonie übergeht; sie fällt aber auf Paranete, wenn sie zur dorischen Harmonie gehört und der Gesang zur mixolydischen oder phrygischen Harmonie fortschreitet.



6) Paranete fällt auf Nete, wenn sie zur hypodorischen Harmonie gehört und der Gesang zur dorischen oder lydischen Harmonie übergeht.



7) Nete fällt auf Hypate, wenn sie zur hypophrygischen Harmonie gehört und der Gesang zur phrygischen oder hypolydischen Harmonie fortschreitet.

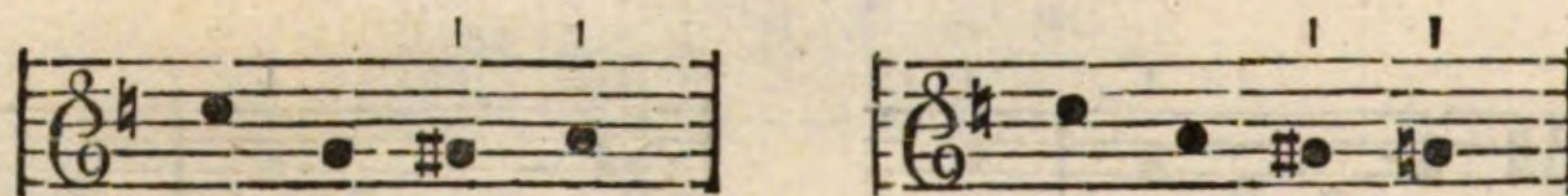


Alle diese Regeln gründen sich bloß auf Erfahrung; Beweise ihrer Richtigkeit giebt es nicht. Denn wollte man z. B. auch sagen: Hypate schreite eine

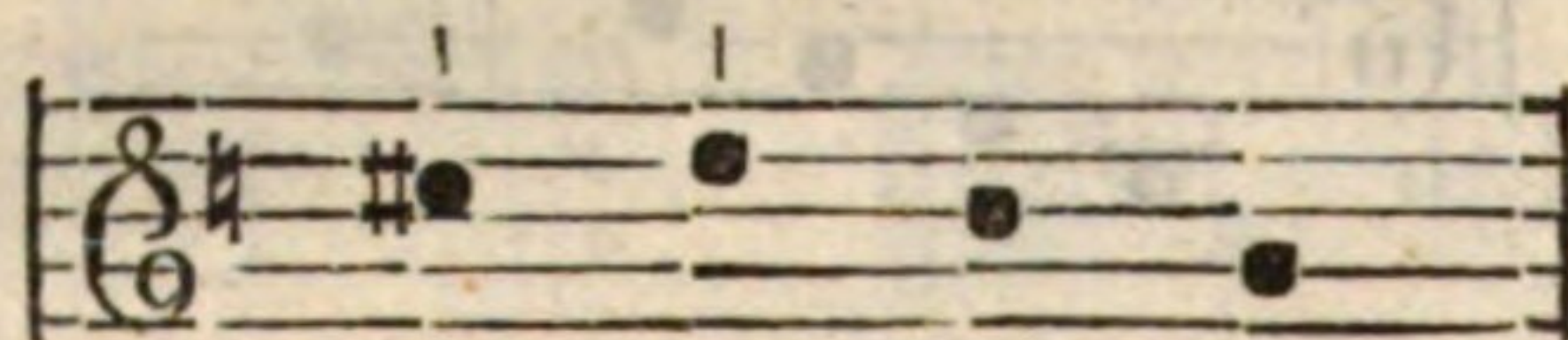


Stufe abwärts, weil sie der hypodorischen Harmonie nur durch Vermischung an-  
gehöre, eigentlich aber ein harmoniefremder Klang sei, so würde dies doch nur  
als eine Vermuthung angesehen werden können. Der Melopoist muß daher die  
oben angegebenen Fortschreitungen der Klänge keinesweges als allgemein gül-  
tig, sondern bloß, als in den meisten Fällen gültig betrachten.

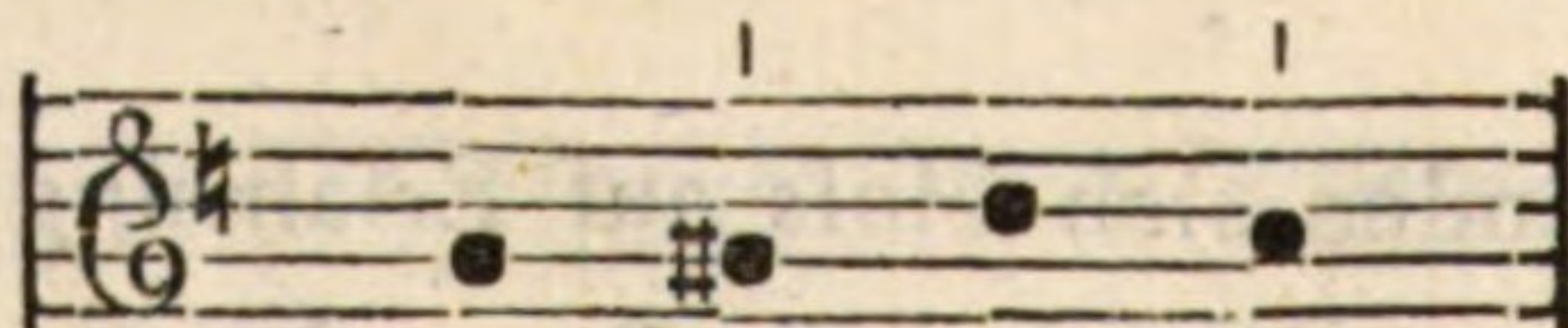
8) Durch die chromatischen Klänge darf weder eine andere Tonart noch  
eine andere Harmonie entstehen; es muß daher jeder chromatische Klang, so-  
wohl steigend als fallend, auf den ihm zunächstliegenden dynamischen Klang  
schreiten.



Die drei letzten Klänge in diesen Beispielen bilden diejenige Fortschreitung,  
welche die Griechen eine chromatische Verdichtung nennen. Doch darf  
der chromatische Klang auch ganz frei eintreten.

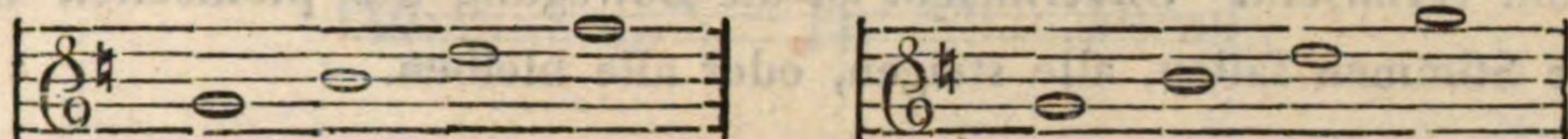


Ferner kann der Uibergang des chromatischen Klanges zu dem ihm zunächst-  
liegenden dynamischen, auch durch Einschaltung eines andern dynamischen Klan-  
ges verzögert werden.

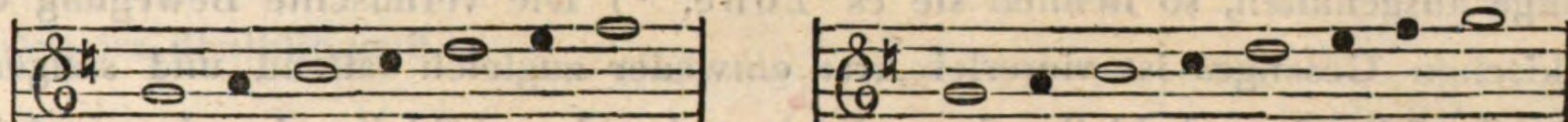




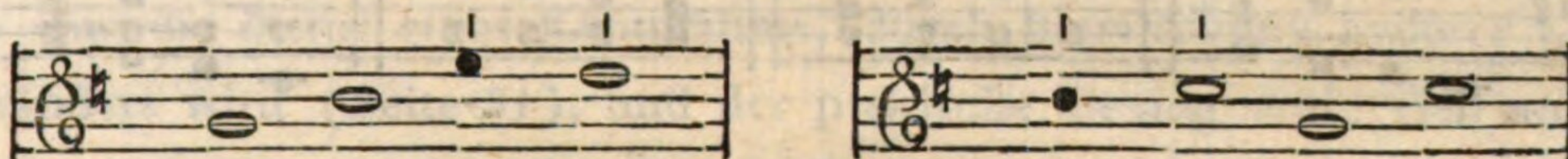
9) Jeder paraphonische Klang muß mit einem antiphonischen in nächster Lage verbunden sein. Antiphonisch aber werden diejenigen Klänge genannt, welche eines antiphonischen Gebrauchs fähig sind.



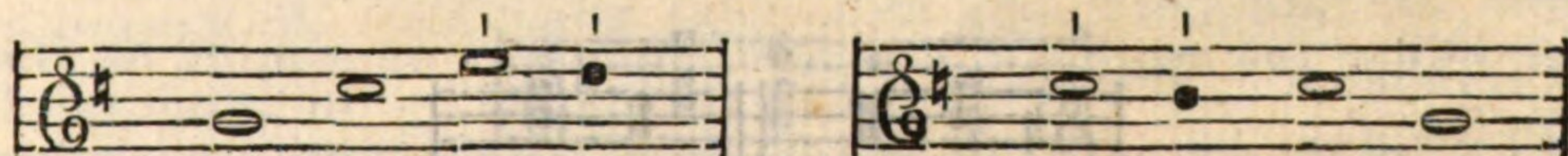
paraphonisch hingegen heißen alle dynanischen Klänge, welche zwischen den antiphonischen Klängen liegen.



Geht der paraphonische Klang dem antiphonischen voraus,



so heißt er in der neuern Musik eine Wechselnote oder ein Vorhalt; folgt hingegen der paraphonische Klang dem antiphonischen nach,

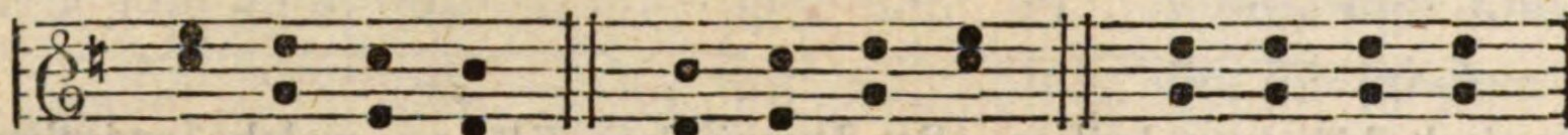


so wird er eine durchgehende Note genannt. Die Griechen haben dafür keine besondere Namen.

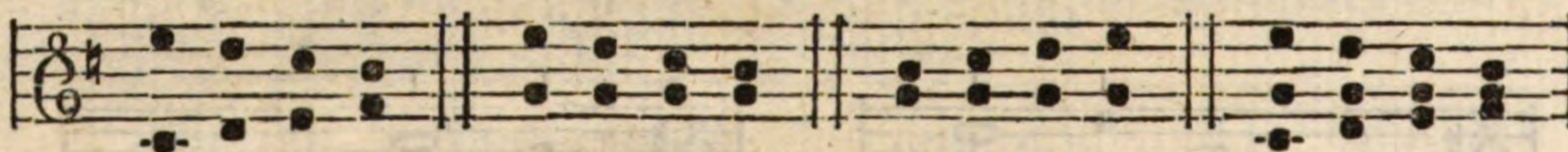


## Vom plokischen oder mehrstimmigen Gesange.

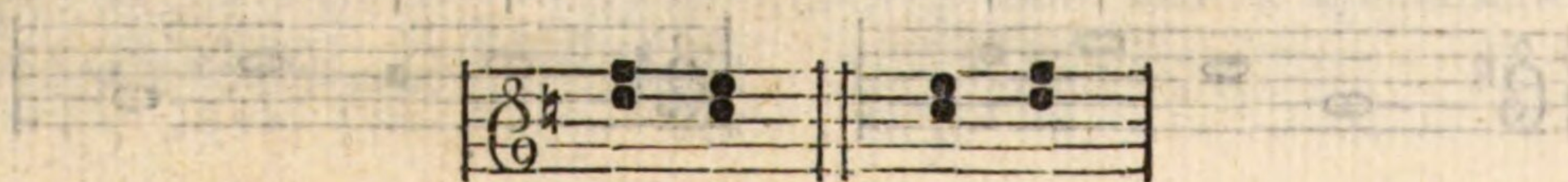
Der plokische Gesang bedient sich der drei Bewegungen entweder unvermischt oder vermischt. Unvermischt ist die Bewegung des plokischen Gesanges, wenn alle Stimmen fallen, alle steigen, oder alle bleiben.



Diese letztere Bewegung heisst bei den Griechen Petteia; werden aber die Klänge ausgehalten, so nennen sie es Tone. <sup>1)</sup> Die vermischte Bewegung des plokischen Gesanges ist viererlei Art: entweder zugleich fallend und steigend, zugleich fallend und bleibend, zugleich steigend und bleibend, oder zugleich steigend, fallend und bleibend.



Die unvermischte Bewegung des plokischen Gesanges ist ferner (sowohl steigend als fallend) entweder gleichräumig oder ungleichräumig. Ungleichräumig ist sie, wenn ein gröfserer Klangraum auf einen kleinern, oder umgekehrt, ein kleinerer auf einen gröfsern folgt;

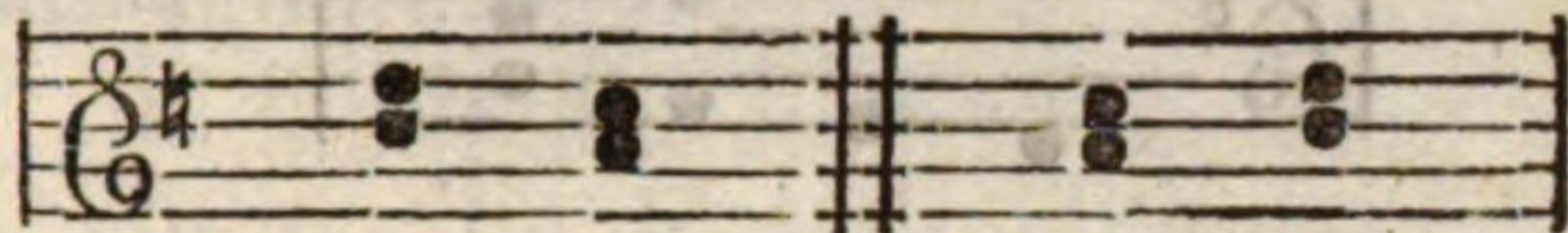


gleich-

<sup>1)</sup> Wissenschaften S. 58.



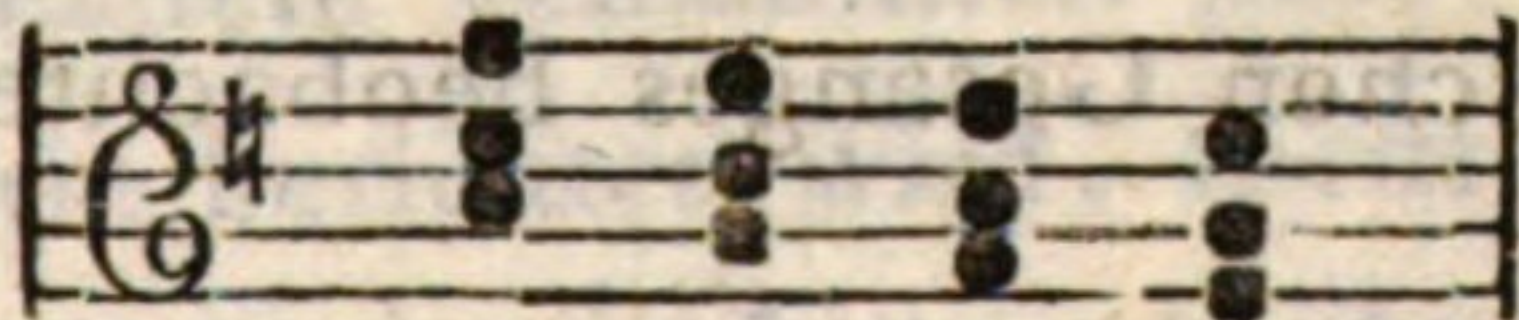
gleichräumig hingegen, wenn derselbe Klangraum in höherer oder tieferer Lage wiederholt wird.



Diese gleichräumige Bewegung nennen die Griechen: einen Klangraum antiphonisch singen; denn unter Gesang ( $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ ) verstehen sie, in engerer Bedeutung, bloß das Fallen und Steigen (die Fortschreitung) durch musikalische Klänge. <sup>1)</sup> Von den Symphonien ist nur die Allachte antiphonisch zu singen, die Allviere und Allfünfe aber nicht; <sup>2)</sup> denn eine Folge von Allvieren und Allfünfen ist übelklingend.



Da aber die Natur eines Klangraums, durch Beimischung anderer Klangräume, verändert wird (Seite 31), und der plokische Gesang drei, vier und mehrstimmig seyn kann; so ist leicht einzusehen, daß auch der Uibellaut einer Folge von Allvieren und Allfünfen, durch Beimischung anderer Klangräume, gemildert oder ganz gehoben werden muß. Die Allviere kann daher schon im dreistimmigen Satz antiphonisch gesungen werden,



<sup>1)</sup> Bacch. Sen. Introd. Art. Mus. p. 6.

<sup>2)</sup> Aristot. Prob. sect. 19. qnaest. 17 et 18.



die Allfünfe aber erst im vierstimmigen.<sup>1)</sup>



Wird die Allachte im mehrstimmigen Satze antiphonisch gesungen, so liegen die Mittelstimmen entweder in dem Umfang der Allachte selbst,



oder es wird der Umfang derselben überschritten.



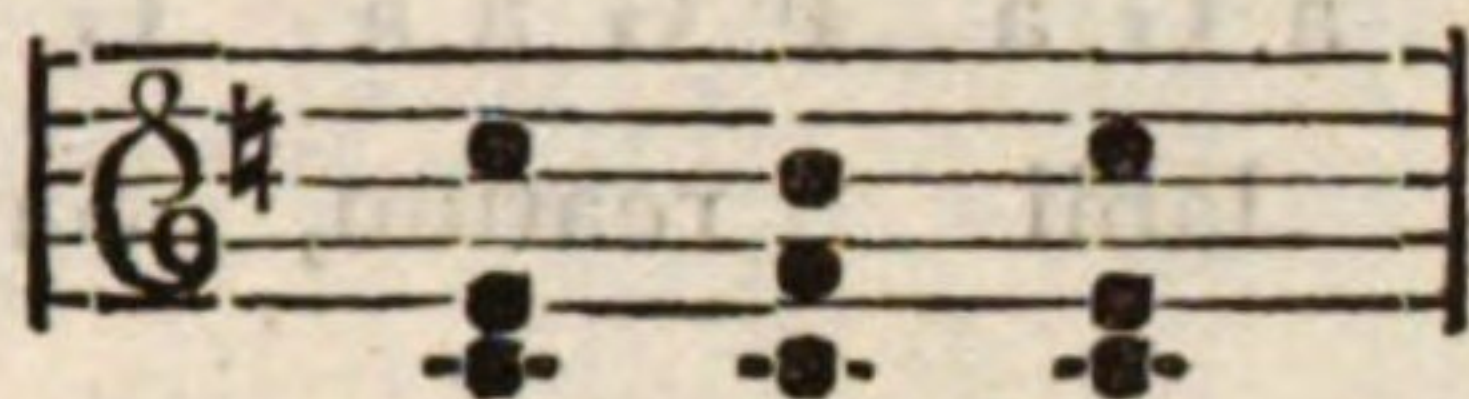
Beide Arten der Fortschreitung sind wohlklingend, und daher in der Melopoie anwendbar. Hat aber der Melopoist sich das Gesetz gemacht, daß alle Stimmen ihren eigenen Gang haben sollen, so muß allerdings jede Folge von Allachten vermieden werden. Ob jedoch der Melopoist sich ein solches Gesetz machen darf, werden wir in der Folge sehen.

In jeder einzelnen Stimme des plokischen Gesanges müssen die Fortschreitungen der Klänge des agogischen Gesanges beobachtet werden, es ist daher nur

<sup>1)</sup> Chladni, dessen Verdienste um die physikalische Klanglehre unbestreitbar sind, sagt in seiner Akustik (S. 26): „In der Berliner Singakademie liefs mein Freund Fasch mich ein Chor hören, welches er so gesetzt hatte, daß eine Mittelstimme immer mit dem Basse in reinen Quinten fortging. Die Anwesenden, unter denen sich sehr vorzügliche Tonkünstler befanden, bemerkten keine widrige Wirkung.“



hier noch zu erinnern, daß auch die bleibende Bewegung paraphonische (durchgehende) Klänge enthalten kann. So sind in nachstehendem Beispiel nicht die Klänge *h* und *F* paraphonisch, sondern der Klang *C* ist es.



Alle Regeln in der Melopoie bezwecken die Vermehrung des Wohllauts, oder die Vermeidung des Uibellauts. Da aber diese Regeln, wie schon gesagt, sich größtentheils bloß auf Erfahrung gründen, so darf der Melopoist auch jedesmal eine Ausnahme machen, wenn die eigene Erfahrung ihm in irgend einem Falle die Unzulässigkeit der Regel zeigt. Ganz vorzüglich muß das Zeitmaafs eines Tonstücks berücksichtigt werden; denn ein Zusammenklang oder eine Fortschreitung, die im langsamen Zeitmaafs das Ohr beleidigen würde, kann vielleicht im schnellen Durchgang gar nicht übelklingend sein, und ist folglich dann auch kein Fehler.

## Von den notirten griechischen Hymnen.

Gregorius M. veranstaltete bekanntlich eine Sammlung der vorzüglichsten Kirchengesänge, die er, wie berichtet wird, theils notiren theils neumatiren liefs. Unter notiren (notare) verstand man in den ersten Zeiten des Mittelalters: einen Gesang bloß mit Buchstaben aufzeichnen; unter neumatiren (neumare), was wir jetzt notiren nennen. Ein Beispiel eines notirten Gesanges aus dem Mittelalter ist dieses:



C D F D E D D D C D E E  
 Vt queant laxis refonare fibris  
 EFGE D E C D F G a G F E D D  
 Mira gestorum famuli tuorum.  
 GaGE F G D a G a F G a a G F D C E D  
 Solve polluti labii reatum, Sancte Johannes.

eines neumatirten, folgendes:

Vt queant laxis refonare fibris. Mira gestorum famuli tuorum.  
 Solve polluti labii reatum, Sancte Johannes.

Dafs die Griechen ebenfalls die Mittel besaßen, ihre Gesänge sowohl zu no-  
 tiren (*σημαίνειν*), als zu neumatiren (*νευματίζειν*), haben wir schon in den Auf-  
 schlüssen (S. 99 u. folg.) gezeigt. Von ihrer neumatirten Musik ist nichts auf  
 uns gekommen, von ihren notirten Gesängen glaubt man aber einige zu besitzen.  
 Es sind dies drei Hymnen, von denen wir eine zur Ansicht hersetzen.

### ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ, *Ἰαμβος Βακχικος.*

C Z Z Φ Φ C C  
 Αειδε, μουσα, μοι φιλη,



σπον Ι Φ Μ Μ  
Μολπης δ'εμης καταρχου,

Ζ Ζ Ζ Ε Ζ Ζ Ι Ι  
Αυρη δε σων απ' αλσεων

Μ Ζ Ε Ι Φ Σ Ρ Μ Φ Σ  
Εμας φρενας δονειτω.

Σ Ρ Μ Ρ Σ Φ Ρ  
Καλλιοπεια σοφα

Φ Ε Σ Σ Σ Σ Σ Ε Ρ Φ  
Μουσων προκαταγετι τερνων

Ρ Φ Σ Ρ Μ Ι Μ  
Και σοφε μυσοδοτα,

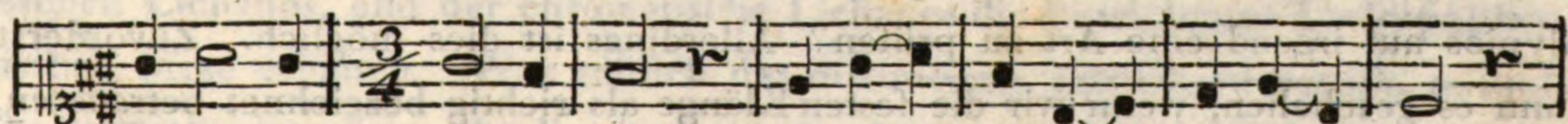
Μ Ι Ε Ζ Ε Μ Ρ Σ Μ  
Λατους γονε, Δηλιε παιαν,

Μ Ι Ζ Μ Φ Σ Σ  
Ευμενεις παρεσε μοι.

Bürette hat die Melodie dieser Hymne nach dem Alypius auf folgende Art in neuere Noten gebracht:



Α - ει - δε, Μου - σα, μοι φι - λη, Μολ - πης δ'ε - μης κατ - αρ - χου, Αυ - ρη



δε σων απ - αλ - σε - ων, Ε - μας φρε - νας δο - νει - τω.



Καλ-λι - ο - πει-α σο - φα, Μου-σων προ-κα-τα-γε - τι τερπ-νων,  
 Και σο-φε μυ-σο-δο - τα, Λα-τους γο-νε, Δε-λι-ε Παι - αν!  
 Ευ - με - νεις πα - ρε - σε μοι.

Es sagt aber Burney von diesen Hymnen: Er würde sich noch nicht über die Vortrefflichkeit derselben gewundert haben, wenn man ihm auch versichert hätte, sie kämen von den Irokesen oder Hottentotten. Und er hat vollkommen Recht; denn das Hottentottenlied bei Sparmann,

Mat - je - ma, mat - je - ma, huh, huh, huh!

ist in der That ein wahres Kunstwerk dagegen. Dennoch hat Bürette diese Hymnen, was die Harmonie betrifft, ganz richtig aufgelöst, nur dafs alles eine All-fünfe höher stehen müfste, was aber hier nichts zur Sache thut. Ist also die Notirung zu diesen Hymnen wirklich griechischen Ursprungs, so müssen die Klangzeichen des Aлыпios falsch sein; sind aber die Klangzeichen des Aлыпios ohne Fehler, so ist jene Notirung das Werk eines Betrügers.

Sollte es denn aber nicht möglich sein, die Richtigkeit der Klangzeichen des Aлыпios auf irgend eine Art zu prüfen? Allerdings ist dies möglich. Zuvörderst kann es geschehen, wenn wir die festen Klänge als richtig bezeichnet betrachten, und hiernach die Bezeichnung der beweglichen Klänge bestimmen, wozu ein ein-



ziges Tetrachord, in allen drei Geschlechtern ausgesetzt, hinreicht. Wir wählen hierzu das Tetrachord hypaton der hyperdorischen Tonart, dessen tiefster Klang die hypodorische Mese ist.



Da nun die Mese der Tonarten in halben Tönen fortschreiten, und die enharmonische Verdichtung einen halben Ton bildet, Hypate hypaton aber die hypodorische Mese ist, so muß Lichanos hypaton mit der hypojastischen Mese dieselbe Bezeichnung haben; was auch beim Alypios der Fall ist. Ferner giebt es zwischen Ω und X keinen andern Buchstaben als Ψ. Es sind folglich die beweglichen Klänge im enharmonischen Tetrachord vollkommen richtig bezeichnet. Allein, eben weil die Bezeichnung des enharmonischen Tetrachords richtig ist, muß die des chromatischen falsch sein. Denn da, wie wir sehen, die Noten beider Tetrachorde die nemlichen sind, so bezeichnen Ω Ψ X das eine Mal die Fortschreitung durch Vierteltöne, das andre Mal durch halbe Töne; was höchst ungereimt ist. Denn dieselben Klänge müssen auch immer dieselben Noten bekommen, folglich muß die chromatische Parypate die Bezeichnung des enharmonischen Lichanos, und der chromatische Lichanos die Bezeichnung der hypophrygischen Mese erhalten. Was endlich das diatonische Tetrachord betrifft, so muß die Parypate desselben wie die chromatische Parypate bezeichnet werden; der Lichanos aber ist die hypoäolische Mese, und daher richtig notirt. Die bewegli-



chen Klänge des gewählten Tetrachords müssen demnach in allen drei Geschlech-  
ten, wenn die festen Klänge richtig bezeichnet sind, folgende Buchstaben erhalten:



Früher waren wir der Meinung, die chromatischen und enharmonischen Diagrammen des Alypios müßten vermischte Geschlechter darstellen <sup>1)</sup>, weil wir es uns sonst nicht zu erklären wußten, wie in allen drei Geschlechtern nur die Lichani und Paraneten verschiedene Noten haben könnten. Was uns hierin noch mehr bestärkte, war, das die chromatischen Lichani und Paraneten in der lydischen Tonart durchstrichen sind, wodurch, meinten wir, vielleicht die Lage der Geschlechtsklänge des weichen Chromatischen <sup>2)</sup> angedeutet würde. Allein die obige Untersuchung des Tetrachords hypaton, und die Bemerkung, daß die Noten der Lichani und Paraneten nicht nur in zweien Geschlechtern, sondern sogar auch in zweien Tonarten, z. B. in der lydischen und äolischen, ganz dieselben sind, haben es uns klar gemacht, daß die Ursache dieser Gleichheit bloß in der verdorbenen Bezeichnung der beweglichen Klänge zu suchen sei.

Jetzt wollen wir auch die Bezeichnung der festen Klänge prüfen. Hierzu ist aber die Kenntniß aller funfzehn Tonarten des Alypios erforderlich, und zwar sowohl in der Kangleiter für die Instrumente als in der für den Gesang; doch nur in einem Geschlecht, weil die festen Klänge in allen Geschlechtern dieselben sind. Wir wählen hierzu das diatonische Geschlecht. Ferner, da wir uns bereits von der fehlerhaften Bezeichnung der beweglichen Klänge überzeugt haben,

<sup>1)</sup> Aufschlüsse S. 51.

<sup>2)</sup> Wissenschaften S. 42.



haben, so werden wir in folgenden Diagrammen blofs die Bezeichnung der Proslambanomenen, Mesen und Neten <sup>1)</sup> zum Grunde legen. Die Punkte unter den neuern Noten aber zeigen an, dafs ihre Lage eine Allachte höher ist als sie geschrieben stehen.

## Hyperlydische Tonart.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|
| Φ | С | Π | М | Ι | Η | Γ | Υ | ⌘ | Λ | Μ | Θ | Λ | Μ' | Ι' | Η' | Γ' | Υ' |
| F | C | О | Δ | Λ | V | N | Z | ∖ | λ | Δ | λ | Δ | Λ  | V  | N  | Z  |    |

## Hyperäolische Tonart.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |   |   |    |    |    |    |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|---|---|----|----|----|----|----|
| X | T | С | Ο | K | Ι | Z | Α | Υ | Θ | Ο' | ⌘ | Θ | Ο' | Κ' | Ι' | Z' | Α' |
| α | τ | C | K | υ | Λ | Π | ∖ | Z | λ | K  | ∖ | λ | K  | υ  | Λ  | Π  | ∖  |

## Hyperphrygische Tonart.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|
| Ω | Φ | T | Π | М | K | Η | Γ | Α | ⌘ | Λ | Υ | ⌘ | Λ | Μ' | Κ' | Η' | Γ' |
| ω | F | τ | О | Δ | υ | V | N | ∖ | λ | λ | Z | ∖ | λ | Δ  | υ  | V  | N  |

## Hyperjastische Tonart.

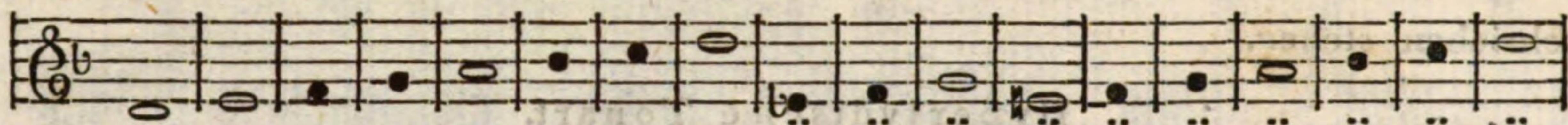
|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|
| Υ | X | Φ | С | Ο | М | Ι | Z | Γ | Υ | Θ | Α | Υ | Θ | Ο' | Μ' | Ι' | Z' |
| γ | α | F | C | K | Δ | Λ | Π | N | Z | λ | ∖ | Z | λ | K  | Δ  | Λ  | Π  |

<sup>1)</sup> Aufschlüsse S. 100.



### Hyperdorische Tonart.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|
| Д | Ѕ | Х | Т | П | О | К | Н | З | А | Ѥ | Г | А | ѥ | Л | О' | К' | Н' |
| д | ѕ | х | т | п | о | к | н | з | а | ѧ | г | а | Ѧ | л | о  | к  | н  |



Lydische Tonart.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
| 7 | Г | Ω | Φ | C | Π | M | I | H | Γ | Υ | Z | Γ | Υ | Θ | Λ | M' | I' |
| T | Г | ρ | F | C | Ϸ | Δ | Λ | V | N | Z | Π | N | Z | Λ | λ | Δ  | Λ  |



### Äolische Tonart.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|
| П | В | Т | Х | Т | С | О | К | І | З | А | Н | З | А | ѣ | Ѧ | О' | К' |
| Ѣ | Ѧ | Г | Ѥ | Ѧ | С | К | Ѧ | Л | Г | Ѧ | В | Г | Ѧ | Ѧ | Ѧ | К  | Ѧ  |



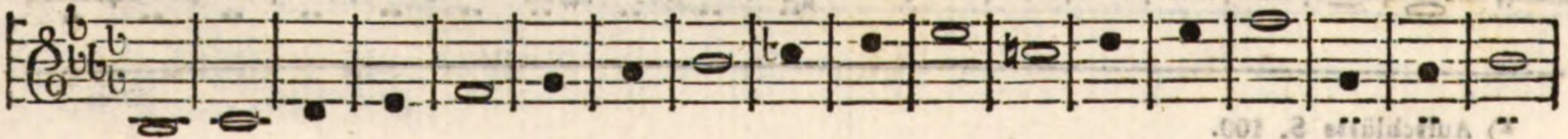
### Phrygische Tonart.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
| И | 7 | ∇ | Ў | Ф | Т | П | М | К | Н | Г | І | Н | Г | Ў | х | Л | М' |
| Е | Т | Л | Р | Ф | Т | О | Д | С | В | Н | А | В | Н | З | х | х | Д  |



### Jastische Tonart.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |    |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
| W | H | 7 | 7 | X | Φ | C | O | W | I | Z | K | I | Z | A | U | Θ | O' |
| h | h | T | Γ | ϣ | F | C | K | Δ | Λ | Π | ϥ | Λ | Π | \ | Z | × | K  |





Dorische Tonart.

И Е Л С Р Ф Ц К В Д В Н \ ^ \

Hypolydische Tonart.

И Е Т Г С Ц Д А К Д А Г Н З \

Hypoäolische Tonart.

И Е Л Г Р С К Ц К В Г \ ^

Hypophrygische Tonart.

И Е Т Л С Ф Г Ц Д С Д А В Н З

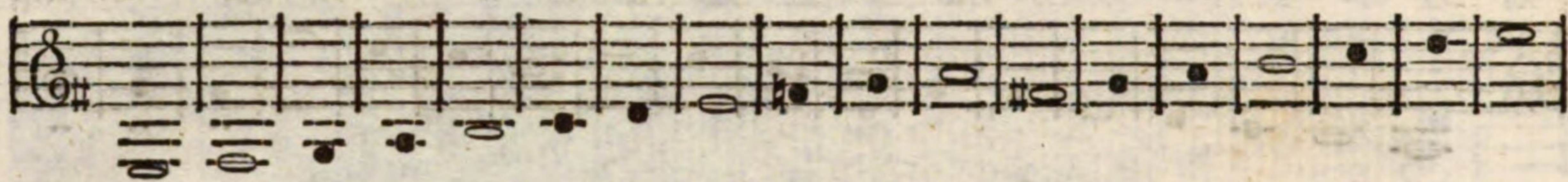
Hypojustische Tonart.

И Е Т Г Р С К Ф Ц О К И З А



Hypodorische Tonart.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| p | b | 3 | U | H | I | H | V | Ω | X | T | Π | Φ | T | Π | M | K | K | Γ |
| p | b | 3 | U | H | E | E | L | Ω | Q | F | U | F | U | U | U | U | V | N |



A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains 18 notes, each corresponding to a letter from the Greek alphabet above it. The notes are: G (p), A (b), B (3), C (U), D (H), E (I), F (H), G (V), A (Ω), B (X), C (T), D (Π), E (Φ), F (T), G (Π), A (M), B (K), C (K), D (Γ).

Die Bezeichnung der Klänge in den Diagrammen für den Gesang ist von der für die Instrumente nicht verschieden, nur dafs zuletzt noch zwei neue Buchstaben hinzukommen, indem die hypodorische Nete hyperbolaeon, in der Klangleiter für den Gesang, um den Raum des Tons tiefer liegt als der hypodorische Proslambanomenos in der Klangleiter für die Instrumente; folglich die hypophrygische Nete hyperbolaeon des Gesanges, und der hypodorische Proslambanomenos der Instrumente, ein und derselbe Klang ist, und daher beide durch  $\omega\omega$  bezeichnet werden müssen. Wir sehen aber aus dem Aristides, <sup>1)</sup> dafs die hypodorische Nete hyperbolaeon die Noten  $\omega\omega$ , und die hypojastische Nete hyperbolaeon die Noten  $\times\times$  erhält.

Hyperlydische Tonart.

|    |    |    |    |   |   |    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|----|----|----|----|---|---|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Γ' | H' | I' | M' | L | Θ | U' | Γ | Z | I | M | H | I | M | Π | C | Φ | Ω |
| N  | V  | Λ  | Δ  | λ | × | Z  | N | Γ | Λ | Δ | V | Λ | Δ | U | C | F | Ω |



A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains 18 notes, each corresponding to a letter from the Greek alphabet above it. The notes are: G (Γ'), A (H'), B (I'), C (M'), D (L), E (Θ), F (U'), G (Γ), A (Z), B (I), C (M), D (H), E (I), F (M), G (Π), A (C), B (Φ), C (Ω).

Hperäolische Tonart.

|    |    |    |    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|----|----|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Z' | I' | K' | O' | Θ | × | A | Z | H | K | O | I | K | O | C | T | X | T |
| Γ  | Λ  | U  | K  | × | λ | Λ | Γ | V | U | K | Λ | U | K | C | U | Q | Γ |



A musical staff in G-clef with a key signature of one sharp (F#). It contains 18 notes, each corresponding to a letter from the Greek alphabet above it. The notes are: G (Z'), A (I'), B (K'), C (O'), D (Θ), E (×), F (A), G (Z), A (H), B (K), C (O), D (I), E (K), F (O), G (C), A (T), B (X), C (T).

<sup>1)</sup> Arestid. Quint. de Mus. p. 25 et 27.



Hyperphrygische Tonart.

|    |    |    |   |   |    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|----|----|----|---|---|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| H' | K' | M' | L | ⌘ | U' | Γ | H | I | M | Π | K | M | Π | T | Φ | Ω | ν |
| V  | Ϸ  | Δ  | λ | ^ | Z  | N | V | Λ | Δ | Ϸ | Ϸ | Ϸ | Ϸ | Ϸ | Ϸ | Ϸ | Λ |

Hyperjastische Tonart.

|    |    |    |   |    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|----|----|----|---|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| I' | M' | O' | Θ | U' | A | Z | I | K | O | C | M | O | C | Φ | X | T | ? |
| Λ  | Δ  | K  | λ | Z  | ^ | Γ | Λ | Ϸ | K | C | Δ | K | C | Ϸ | Ϸ | Γ | T |

Hyperdorische Tonart.

|    |    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|----|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| K' | O' | L | ⌘ | A | Γ | H | K | M | Π | T | O | Π | T | X | Ω | ν | Γ |
| Ϸ  | K  | λ | ^ | ^ | N | V | Ϸ | Δ | Ϸ | Ϸ | K | Ϸ | Ϸ | Ϸ | Ϸ | Λ | E |

Lydische Tonart.

|    |   |   |    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|----|---|---|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| M' | L | Θ | U' | Γ | Z | I | M | O | C | Φ | Π | C | Φ | Ω | T | ? | I |
| Δ  | λ | λ | Z  | N | Γ | Λ | Δ | K | C | F | Ϸ | C | F | Ϸ | Γ | T | E |

Aeolische Tonart.

|    |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|----|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| O' | Θ | ⌘ | A | Z | H | K | O | Π | T | X | C | T | X | T | ν | Γ | M |
| K  | λ | ^ | ^ | Γ | V | Ϸ | K | Ϸ | Ϸ | Ϸ | C | Ϸ | Ϸ | Ϸ | Γ | Λ | h |



Phrygische Tonart.

L x U Γ H I M Π C Φ Ω T Φ Ω ∇ 7 I H  
 λ \ Z N V Λ Δ ∇ C F ρ ρ F ρ L T E H

Jastische Tonart.

e U A Z I K O C T X T Φ X T 7 H M ρ  
 x Z \ Γ Λ ∇ K C ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ

Dorische Tonart.

x A Γ H K M Π T Φ Ω ∇ X Ω ∇ H I H J  
 λ \ N V ∇ Δ ∇ C ρ F ρ L ρ ρ L E E H 3

Hypolydische Tonart.

U Γ Z I M O C Φ X T 7 Ω T 7 I M ρ 3  
 Z N Γ Λ Δ K C F ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ

Hypoäolische Tonart.

A Z H K O Π T X Ω ∇ H T ∇ H M H J T  
 \ Γ V ∇ K C ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ ρ



Hypophrygische Tonart.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |     |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|
| Γ | Η | Ι | Μ | Π | Σ | Φ | Ω | Τ | Ζ | Ξ | Υ | Ζ | Ι | Η | Θ | 3 | ρ b |
| N | V | Λ | Δ | Ο | Σ | Φ | ρ | Γ | Τ | Ε | Λ | Τ | Ε | Η | Η | 3 | ρ b |

Hypojustische Tonart.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Ζ | Ι | Κ | Ο | Σ | Τ | Χ | Τ | Υ | Η | Μ | Ζ | Η | Μ | Θ | Υ | Τ | Ξ |
| Π | Λ | Υ | Κ | Σ | Τ | ρ | Γ | Λ | Ε | η | Τ | Ε | η | Η | 3 | Τ | Ξ |

Hypodorische Tonart.

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |     |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-----|---|
| Η | Κ | Μ | Π | Τ | Φ | Ω | Υ | Ζ | Ξ | Υ | Η | Ξ | Υ | Η | Υ | 3 | ρ b | Υ |
| Υ | Υ | Δ | Ο | Τ | Φ | ρ | Λ | Τ | Ε | Η | Ε | Ε | Η | Υ | 3 | 3 | ρ b | Υ |

Bei den griechischen Klangzeichen ist vornemlich zweierlei zu bestimmen wichtig: ihre Lage, und ihre Ordnung. Ihre Lage hängt von der Lage der Tonarten ab; ist daher die in obigen Diagrammen angenommene Lage der Tonarten richtig, so ist es auch die Lage der Klangzeichen. Dafs aber jene Lage der Tonarten wirklich die richtige sei, kann unwiderleglich dargethan werden. Es ist nemlich klar, dafs durch die Bestimmung der Lage einer einzigen Tonart, auch zugleich die Lage aller übrigen festgestellt wird; es mufs also von allen Tonarten irgend eine die Erste sein. Diese erste Tonart aber ist in der griechischen Musik die dorische, in der neuern Musik die Tonart C; folglich ist die



dorische Tonart und die Tonart *C* eins und dasselbe. Um sich ferner zu überzeugen, daß die Tonart *C* in der That die erste von allen sei, darf man nur berücksichtigen, daß wir nicht im Stande sind, unmittelbar eine andere Tonart als diese, durch die Symphonie zu stimmen. <sup>1)</sup> So steht jede Harfe in *C*, und es ist in keines Menschen Gewalt, ihr eine andere Stimmung als die von *C* mitzutheilen. Wir können sie zwar nach Gefallen höher oder tiefer stimmen, aber dadurch wird keinesweges die Tonart (dem Charakter nach) verändert; denn obgleich die Tonarten sich nach ihrer höhern oder tiefern Lage unterscheiden, so geschieht dies doch nicht unbedingt, sondern nur in Beziehung auf die Tonart *C*, als der ersten unter ihnen. Dies wird man gewahr, wenn man zwei Flügel nimmt, von denen der eine um einen halben Ton höher als der andere steht, und also die Tonart *C* auf dem einen, mit der Tonart *I* (Cis) auf dem andern, von derselben Tonhöhe ist. Wäre nun bloß unbedingt die um einen halben Ton höhere Lage der Unterschied der Tonarten *C* und *I*, so müßte nothwendig ein Tonstück auf beiden Flügeln in *C* vorgetragen, den Unterschied des Charakters der Tonarten *C* und *I* eben so gut fühlbar machen, als wenn man in diesen beiden Tonarten auf einem und demselben Instrument spielte; was aber durchaus nicht der Fall ist. Hingegen wird man den Unterschied des Charakters beider Tonarten sogleich bemerken, wenn man nach einander auf dem höhern Flügel in *C*, und auf dem tiefern in *I* spielt, wo doch die Tonhöhe dieselbe bleibt.

Was nun die Ordnung der griechischen Klangzeichen betrifft, so würden wir, wenn das Werk des Alypius ganz verloren gegangen wäre, etwa so geschlossen haben: Die Griechen wußten, daß die gesammte Harmonie in dem Umfang der Allachte enthalten ist; sie werden daher ihre Klangbezeichnung diesem gemäß

<sup>1)</sup> Aufschlüsse S. 27.



mäfs eingerichtet haben, so dafs gewifs die Klangzeichen in jeder Allachte dieselben waren, nur dafs sie die höhern und tiefern Allachten irgend wodurch unterschieden, vielleicht durch gröfsere oder kleinere Schrift, durch Umkehrung der Buchstaben, durch Striche u. s. w. Es enthält aber die Allachte 6 ganze, 12 halbe, und 24 Vierteltöne; da uns nun berichtet wird, dafs die Griechen alle 24 Buchstaben ihres Alphabets als Klangzeichen anwendeten, so müssen die Buchstaben, in ihrer natürlichen Folge, nothwendig die Fortschreitung durch Vierteltöne bezeichnet haben. Ferner ist es wahrscheinlich, dafs die Griechen mit dem ersten Buchstaben des Alphabets den ersten Klang des Grundsystems bezeichneten, und dies zwar in der ersten Klangleiter und ersten Tonart. Die erste Tonart aber ist die dorische, die erste Klangleiter die des Gesanges, und der erste Klang des Grundsystems Hypate hypaton; demnach hätten also die Griechen den Klang Hypate hypaton der dorischen Tonart in der Klangleiter des Gesanges mit Α bezeichnet, und von diesem Klange an das Alphabet abwärts gebraucht. Die Folge der Buchstaben in Vierteltönen, bis zur Allachte, müfste demnach diese gewesen sein:

Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω Ψ

in halben Tönen, nachstehende:

Α Γ Ε Η Ι Λ Ν Ο Ρ Τ Φ Ψ Ψ

in ganzen Tönen aber folgende:

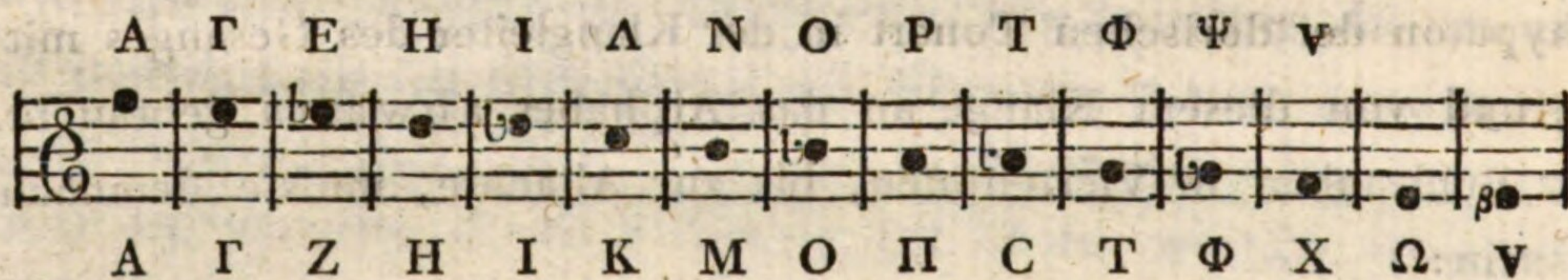
Α Ε Ι Ν Ρ Φ Ψ

Wenn nun die Ordnung der Klangzeichen, wie wir sie hier durch Schlüsse gefunden haben, bei den Griechen Statt gehabt hat, so müssen wir sie auch in



den Diagrammen des Alypios antreffen, entweder ganz oder zum Theil; denn so sehr auch diese Diagrammen gewifs verdorben sind, so können doch die Spuren ihrer ursprünglichen Ordnung nicht völlig daraus verschwunden sein.

Nun sehen wir, daß die dorische Hypate hypaton, in der Klangleiter des Gesanges, wirklich mit A bezeichnet ist, und daß die Buchstaben des Alphabets von diesem Klange an abwärts gebraucht werden; wir sehen aber auch zugleich, daß die Allachte von Hypate hypaton nicht wieder ein Alpha, sondern ein X zur Bezeichnung hat. Nehmen wir aber die Folge der Buchstaben durch halbe Töne, wie wir sie oben gefunden haben, und vergleichen damit die nemliche Folge, welche beim Alypios durch die Buchstaben der Mesen gebildet wird,



so scheint es kaum noch einem Zweifel unterworfen, daß nicht X eine falsche Note sein sollte; erstens, weil zur Bezeichnung aller Vierteltöne 25 Buchstaben erforderlich sind, die Allachte AX aber deren nur 22 enthält; zweitens, weil die Lage des Υ nach dem Alypios nur um einen Dreiviertelton tiefer ist, als sie sein würde, wenn das Alphabet in dem Umfang der Allachte eingeschlossen wäre.

Unsere Vermuthung endlich, daß die Griechen die höhern und tiefern Allachten zwar irgend wodurch unterschieden, sonst aber die Klänge in allen Allachten mit denselben Buchstaben bezeichneten, scheint sich auch zu bestätigen; denn wir bemerken beim Alypios dreierlei Alphabete, 1) ein unverändertes, wie A B Γ u. s. w. 2) ein mit dem Acutus bezeichnetes, wie A' B' Γ' u. s. w. 3) ein



umgekehrtes und verstümmeltes, wie V R T u. s. w. Wenn nun bei den Griechen der Buchstab A denselben Klang bezeichnet, wie bei uns der Buchstab *f*, so erhalten wir nachstehende drei Allachten:

|                |              |       |
|----------------|--------------|-------|
| A' - <i>f̄</i> | A - <i>f</i> | V - F |
| B'             | B            | P     |
| Γ' - <i>ē</i>  | Γ - <i>f</i> | T - E |
| Δ'             | Δ            | ∇     |
| E' - <i>k̄</i> | E - <i>k</i> | F - K |
| Z'             | Z            | 7     |
| H' - <i>d̄</i> | H - <i>d</i> | ⱥ - D |
| Θ'             | Θ            | Ϟ     |
| I' - <i>ī</i> | I - <i>i</i> | I - I |
| K'             | K            | κ     |
| Λ' - <i>c̄</i> | Λ - <i>c</i> | V - C |
| M'             | M            | W     |
| N' - <i>h̄</i> | N - <i>h</i> | η - H |
| Ξ'             | Ξ            | ξ     |
| O' - <i>n̄</i> | O - <i>n</i> | ϙ - N |
| Π'             | Π            | ϰ     |
| P' - <i>ā</i> | P - <i>a</i> | b - A |
| C'             | C            | 3     |
| T' - <i>m̄</i> | T - <i>m</i> | Ɽ - M |
| Υ'             | Υ            | ⱥ     |
| Φ' - <i>ḡ</i> | Φ - <i>g</i> | Θ - G |
| X'             | X            | ⱦ     |
| Ψ' - <i>l̄</i> | Ψ - <i>l</i> | Ϟ - L |
| Ω'             | Ω            | Ⱨ     |



Das Alphabet der mittelsten Allachte treffen wir beim Aypios in regelmässiger Folge an, die andern beiden Alphabete sind hingegen auf das wundersamste durch einander geworfen; so geht das Alphabet der tiefsten Allachte nur bis 3, die ausgelassenen Buchstaben  $\Lambda$   $\mathfrak{L}$   $\Theta$   $\times$   $\curvearrowright$   $\Gamma$  finden wir aber zu unserm Erstaunen in die höchste Allachte versetzt, wo vernünftigerweise die Buchstaben  $\Pi$   $P$   $C$   $T$   $\mathfrak{T}$   $\Phi$   $X$   $\Psi$   $\Omega$  stehen müßten. Hier giebt es keine andere Erklärung, als daß wir annehmen, der erste Ordner des aufgefundenen Bruchstücks von dem Aypischen Werke sei ein Unwissender gewesen; denn dieses Noten - Chaos für griechisch zu halten, wäre ungereimt.

Wir glauben jetzt die gänzliche Unbrauchbarkeit der Aypischen Noten hinlänglich dargethan zu haben. Ist also auch die Notirung der griechischen Hymnen wirklich ächt, so sind wir doch nicht im Stande sie zu verstehen, und die Auflösung des Bürette nach dem Aypios verdient folglich gar keine Beachtung.

## Vom Vortrage des dramatischen Dialogs der Griechen.

„Das Trauerspiel“ sagt Aristoteles „ist die Darstellung einer wichtigen und „vollständigen Handlung, von bestimmter Gröfse, dramatisch, und in einer für „das Ohr gefälligen Sprache. Ich nenne eine für das Ohr gefällige Sprache „(*ἡδυσμένον*) diejenige, welche einen Gesang bildet, der auf Harmonie und Rhythmos gegründet ist. Da aber handelnde Personen die Darstellung hervorbringen „sollen, so sind nothwendige Theile des Trauerspiels: erstlich die Dekoration „(*ὄψεως κόσμος*), hernach der Wortvortrag (*λέξις*), und dann die Melopoie. Von



„diesen drei genannten Theilen ist die Melopoie (Musik) der wichtigste, die Seele „zu reizen und zu vergüngen. <sup>1)</sup> Vor dem Thespis bestand das Trauerspiel aus „lauter Chören, welche, unter Begleitung musikalischer Instrumente, getanzt und „gesungen wurden. <sup>2)</sup> Als aber der Dialog aufkam, führte die Natur der Sache „auch bald auf das passende Sylbenmaafs. Unter allen Sylbenmaafsen ist das „jambische für den Dialog das schicklichste. Der Beweis hiervon ist, dafs wir „im Gespräch mit einander am meisten in Jamben reden; Hexameter aber wenig „gebrauchen, aufser wenn wir aus dem gewöhnlichen Ton des Gesprächs hin- „ausgehen.“ <sup>3)</sup> Doch nicht allein der Vortrag des Chors, sondern auch der des Dialogs der Lust- und Trauerspiele der Alten war Gesang. So sagt Cicero vom Roscius: Im Alter habe er in einem tiefern Umfang der Stimme gesungen, und die begleitenden Instrumente langsamer spielen lassen. <sup>4)</sup>

Hieraus sieht Jeder leicht, dafs die Darstellung des griechischen Trauerspiels eine grofse Oper war. Es sind daher auch viele der Meinung, der Vortrag des Dialogs müsse unser Recitativ gewesen sein. Allein das ist nicht möglich. Will man auch nicht eingestehen, dafs unser Recitativ der langweiligste und unnatürlichste Singsang von der Welt sei, so wird man doch zugeben müssen, dafs es der undeutlichste ist. Denn wir verstehen in der That, auch bei der richtigen Aussprache der Sänger, kaum das zehnte Wort; die Griechen, in ihren ungeheuren Theatern, würden folglich garnichts verstanden haben. Dann geschieht ferner der Vortrag unsers Recitativs in derjenigen Bewegung der Stimme, welche die Griechen die abgesonderte oder räumige (*διασηματική*) nennen,

---

<sup>1)</sup> Aristot. de Poet. ed. Tyrwhitt. p. 18, 19 et 25.

<sup>2)</sup> Laert. in Platon. T. I, p. 197.

<sup>3)</sup> Aristot. de Poet. p. 15.

<sup>4)</sup> In senectute numeros in cantu ceciderat, ipsasque tardiores fecerat tibias. *de Leg.*



da doch die alten Schriftsteller ausdrücklich sagen: zum Vortrag des Dialogs sei die stetige (*συνεχής*) gebraucht worden.

Wenn aber der Vortrag des Dialogs in den dramatischen Darstellungen der Griechen nicht unser Recitativ gewesen ist, was war er denn sonst? Etwas sehr begreifliches — ein veredeltes Melodram. Dies glauben wir unwiderleglich beweisen zu können.

Aus der Mathematik wissen wir, daß diejenige Gröfse abgesondert heifst, welche aus einzelnen, von einander getrennten, Theilen zusammengesetzt ist; stetig, die aus einem zusammenhängenden Ganzen besteht. Derselbe Unterschied findet nun auch zwischen der abgesonderten und stetigen Stimmbewegung Statt, indem die Stimme in der abgesonderten Bewegung in Klängen fortschreitet, welche durch bestimmbare Räume von einander getrennt sind; da hingegen in der stetigen Bewegung die Stimme von der Höhe zur Tiefe und umgekehrt eben so unmerklich (stetig) übergeht, wie im Regenbogen die eine Farbe zur andern, <sup>1)</sup> oder als wenn man auf einer gestrichenen Saite den Finger auf oder abwärts schiebt, Die abgesonderte Bewegung der Stimme ist die des musikalischen Gesanges, die stetige, die der gewöhnlichen Rede. Da aber bei den Griechen im Allgemeinen jedes Steigen und Fallen der Stimme Gesang (*μέλος*) heifst, so wird auch die stetige Stimmbewegung, wenn das Steigen und Fallen — welches durch die Accente der Worte bewirkt wird — nicht allzu gering ist, Gesang genannt. <sup>2)</sup> Der stetige Gesang ist demnach genau das, was wir Deklamation nennen. Es kann aber im stetigen Gesange blofs angedeutet werden, auf welche Sylbe der höchste oder tiefste Laut der Stimmbeugungen fällt; die Gröfse dieser Stimmbeugungen ist hingegen unbestimmbar, und bleibt dem Gefühl des Vortragenden überlassen.

---

<sup>1)</sup> Porphy. Commentar. in Harm. Ptolm. p. 260.

<sup>2)</sup> Aristox. Harm. Elem. p. 18.



Hieraus folgt, daß zur Notirung des stetigen Gesanges nicht mehr als zwei Zeichen erforderlich sind; diese heißen bei den Griechen: der hohe Accent (*προσῳδία ὀξεῖα*) und der tiefe Accent (*προσῳδία βαρεῖα*). In neuern Zeiten hält man häufig Accent und Nachdruck für gleichbedeutend; das ist aber unrichtig, denn der Nachdruck ist etwas rhythmisches, und bezeichnet die starke Zeit des Wortes; die Accente sind hingegen harmonischen Ursprungs, und zeigen an, daß eine Sylbe höher oder tiefer als die vorhergehende ausgesprochen werden muß.

Da wir nun aber eine Bitte anders vortragen als einen Befehl, und einen Befehl wieder anders als eine Frage u. s. w. so ist klar, daß dasselbe Wort nicht immer auch denselben Accent haben kann. Um uns davon zu überzeugen, dürfen wir nur irgend ein zweisylbiges deutsches Wort das eine Mal befehlend, das andre Mal fragend aussprechen. Sprechen wir z. B. das Wort *Heute* befehlend aus, so hören wir die erste Sylbe höher als die zweite; sprechen wir es fragend aus, so hören wir umgekehrt die zweite Sylbe höher als die erste. Hieraus ersehen wir, daß der hohe Accent sowohl auf kurze als lange Sylben fallen kann; wir ersehen aber auch zugleich daraus, daß die Accente in den griechischen Werken sehr verdorben sein müssen, weil dasselbe griechische Wort immer auch denselben Accent hat, es mag befehlend, fragend, bittend oder sonst wie vorkommen. Wäre aber der Accent eines Wortes unveränderlich; so würde die Betonung für die Griechen eben so überflüssig gewesen sein, als etwa die Bezeichnung der langen und kurzen Sylben.

In Hinsicht des Vortrags haben die Pythagoräer die Regel festgesetzt: daß im stetigen Gesange die stärkste Beugung der Stimme, weder steigend noch fallend, den Raum der Allfünfe überschreiten dürfe. <sup>1)</sup> Wenn nun auch der Grund

---

<sup>1)</sup> Dionys. Halicarn. de Comp. verb. ed. Schaefer. p. 126.



der gegebenen Regel wohl eher in der Arithmetik als in der Natur des stetigen Gesanges gesucht werden muß — weil nemlich das Verhältniß der Allfünfe 3 zu 2 das grösste seiner Art, und daher der Anfang der stetigen Verhältnißfolge ist <sup>1)</sup> — so erkennen wir doch daraus, daß die Beugungen der Stimme im stetigen Gesange bei den Griechen sehr groß gewesen sein müssen, weil es sonst jener Regel gar nicht bedurft hätte. Dies wird auch durch eine Stelle des Quintilianus <sup>2)</sup> bestätigt, wo er sagt: „Einige verlangen, daß Kinder die Verse so hersagen sollen, wie Schauspieler auf der Bühne. Aber der Meinung bin ich nicht. Denn um zu unterscheiden was der Dichter selbst sagt, und was er Andere sagen läßt, bedarf es nur sehr mässiger Stimmbeugungen.“ Um dies ganz zu verstehen, müssen wir berücksichtigen, daß die Stimmbeugungen in derselben Rede auch immer dieselben bleiben, die Rede mag hergebetet, gesprochen, oder mit Leidenschaft vorgetragen werden, und daß es also nur die Gröfse der Stimmbeugungen ist, wodurch sich der eine Vortrag vom andern unterscheidet.

Allein, wie bedeutend auch das Steigen und Fallen der Stimme im stetigen Gesange sein mag, so entstehen doch dadurch niemals musikalische Klangräume; der stetige Gesang ist also durchaus keiner Instrumental-Begleitung fähig. Aber der Vortrag der Schauspieler wurde ja doch, wie wir aus der oben angeführten Stelle des Cicero deutlich ersehen, wirklich mit Instrumenten begleitet? Dieses, für die neuere Musik so wichtige, Räthsel wird uns von Aristides <sup>3)</sup> und Martianus Capella <sup>4)</sup> vollkommen gelöst. Beide sagen nemlich: diejenige Bewegung der Stimme, in welcher der Vortrag der Gedichte geschehe, sei eine Ver-

mi-

<sup>1)</sup> Arithmetik der Griechen von Drieberg, S. 35.

<sup>2)</sup> de Institut. Orat. lib. 1, cap. 8.

<sup>3)</sup> de Mus. p. 7.

<sup>4)</sup> ed. Meibom. p. 182.



mischung des stetigen und abgesonderten Gesanges. Eine Vermischung des stetigen und abgesonderten Gesanges ist aber nicht anders möglich, als daß einige der Wortaccente wirkliche musikalische Klänge sind. Auf diese Klänge gründet sich nun die Instrumental-Begleitung, und sie müssen daher auch mit den ihnen zukommenden Buchstaben (Noten) bezeichnet werden. Dient die Instrumental-Begleitung bloß als Ausfüllung der Pausen zwischen den gesprochenen Sätzen, so ist es hinlänglich, wenn nur der erste und letzte Accent jedes Satzes ein musikalischer Klang ist. Diese Art, die Deklamation durch Instrumente zu unterstützen, kannten die Griechen schon sehr früh; denn der Gesang des Demodokos war wohl kein anderer.

Ungleich schwieriger, aber auch viel schöner, ist der gleichzeitige Gebrauch der Instrumente und Deklamation. Plutarchos sagt hiervon: <sup>1)</sup> „Man glaubt, daß derjenige Vortrag der Jamben, welcher darin besteht, daß diese Verse während des Spiels der Instrumente, nicht gesungen, sondern bloß gesprochen werden, und welches späterhin nicht nur von den tragischen Dichtern angenommen, sondern auch von Krexos in die Dithyramben eingeführt wurde, ebenfalls eine Erfindung des Archilochos sei.“ <sup>2)</sup> Bei dieser Art der Deklamation müssen nun schon einige Accente mehr musikalische Klänge sein; daß aber dadurch der Vortrag selbst nichts an seiner Natürlichkeit verliere, ist Sache desjenigen Künstlers, welcher die Deklamation notirt. Bei den Griechen that dies gewöhnlich der Dichter selbst, bei den Römern der *Artifex pronuntiandi*. Es hat gewiß darüber viele Regeln gegeben, aber auf uns sind keine gekommen; wir werden uns daher wohl solche erst durch praktische Versuche wieder von neuem erwerben

---

<sup>1)</sup> de Mus. ed. Xyl. p. 1140.

<sup>2)</sup> Hierdurch erhält auch die Stelle des Donatus Gewicht, worin es heißt: *Diverbia histriones pronunciabant, cantica vero temperabantur modis, non a poeta, sed a perito artis musices factis. Scholia in Terent.*







## FEHLER DER NEUEREN.



THE END OF THE WORLD



## Strenger und freier Styl.

Der strenge Styl unterscheidet sich dadurch, daß man in demselben nicht allein alle Regeln, die sich auf Erfahrung gründen, wider alle Erfahrung, als allgemeingültige Gesetze behandelt; sondern daß darin noch überdies eine unzählbare Menge von Regeln aufgenommen werden, die sich auf garnichts gründen, z. B. daß die Dauer der Dissonanzen nicht länger sein darf, als die der Konsonanzen; daß von einer unvollkommenen Konsonanz zu einer vollkommenen nicht in gerader Bewegung fortgeschritten werden darf u. s. w. Der freie Styl dagegen verwirft diese letztere Art von Regeln ganz, und von der erstern Art gestattet er Ausnahmen. Wir werden uns demnach hier — da es vernünftigerweise gar keinen strengen Styl geben sollte — bloß mit den Fehlern des freien Styls beschäftigen.

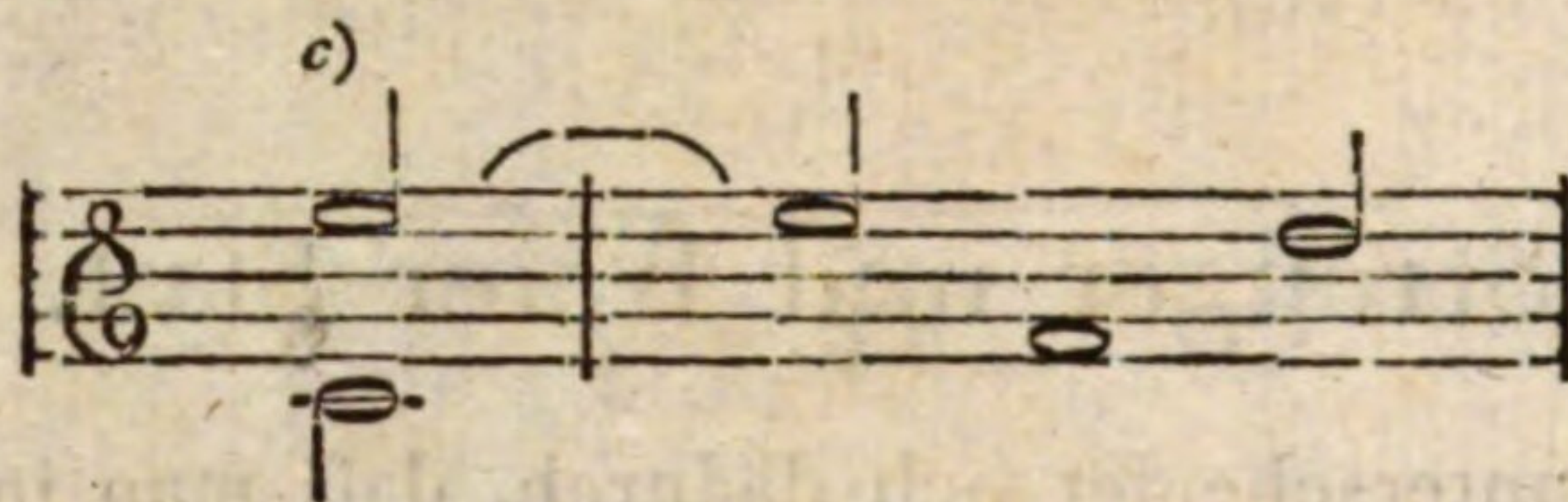
### Präparation der Dissonanzen.

Die Präparation der Dissonanzen — sagen unsere Musiker — ist deswegen nothwendig, damit das Gefühl bei dem freien Eintritte derselben nicht so heftig angegriffen werde. Präparirt aber wird eine Dissonanz, wenn sie sich in dem unmittelbar vorhergehenden Akkorde schon als konsonirendes Intervall befindet. So beleidigt der freie Eintritt der Dissonanz bei *a)* das Gehör sehr stark, durch die Präparation bei *b)* ist hingegen dieselbe Dissonanz fast gar nicht mehr übelklingend.





Werden die präparirten Dissonanzen mit einem Bogen bezeichnet, wie bei c),



so sagt man auch zuweilen, sie kommen gebunden vor.

Prüfen wir die drei obigen Beispiele auf dem Flügel, so bemerken wir sogleich, daß das, was die Herren als Nebensache betrachten — nemlich die Bindung — gerade die Hauptsache ist; denn wir finden, daß die Präparation bei b) die Kakophonie durchaus nicht vermindert, dagegen aber dieselbe Dissonanz bei c) in der That viel weniger übelklingend ist, als in den andern beiden Beispielen. Wir bemerken jedoch auch leicht, daß diese Milderung des Uibellautes seinen Grund darin hat, daß die Saite der gebundenen Note, wegen der längeren Dauer, schon ihre Klangkraft zum Theil verloren hat, wenn der gegen sie dissonirende Klang angeschlagen wird. Die ganze Präparations-Theorie beruht demnach bloß auf einer Unvollkommenheit unserer Klavier-Instrumente. Wer dies noch bezweifelt, betrachte es nur so: Die Präparation einer Dissonanz geschieht durch eine vorhergehende Konsonanz. Nun kann aber etwas Vorhergehendes — da es mit dem Nachfolgenden bloß in melodischer oder rhythmischer Beziehung steht — auf den Zusammenklang zweier Saiten unmöglich einen Einfluß haben. Sebastian Bach hat folglich umsonst präparirt.

## Anticipation.

Wenn Klänge — heißt es in unsern Lehrbüchern — die zur folgenden Harmonie gehören, einer vorhergehenden angehängt werden, wie in nachstehenden Beispielen,





so nennt man dies eine Anticipation.

Aber im ersten Beispiel sind die zweite und vierte Note offenbar nichts mehr und nichts weniger als durchgehende Klänge, und das andere Beispiel ist vom ersten bloß rhythmisch verschieden. Von einer Anticipation kann also gar nicht die Rede sein.

## P e d a l.

Auf Bauernhochzeiten wird gewöhnlich die Bassbegleitung von des göttlichen Eumäos jugendlichem Amtsgenossen vorgetragen, und oft stundenlang die nemliche leere Seite gestrichen. Dies reizende Accompagnement, Pedal genannt, ist nicht nur von unsern Musikern angenommen, sondern sogar dadurch noch vervollkommen worden, daß sie hierzu bloß den Klang der Tonika und Dominante gestatten. Ein Beispiel auf der Tonika ist dieses:



ein Beispiel auf der Dominante, folgendes:

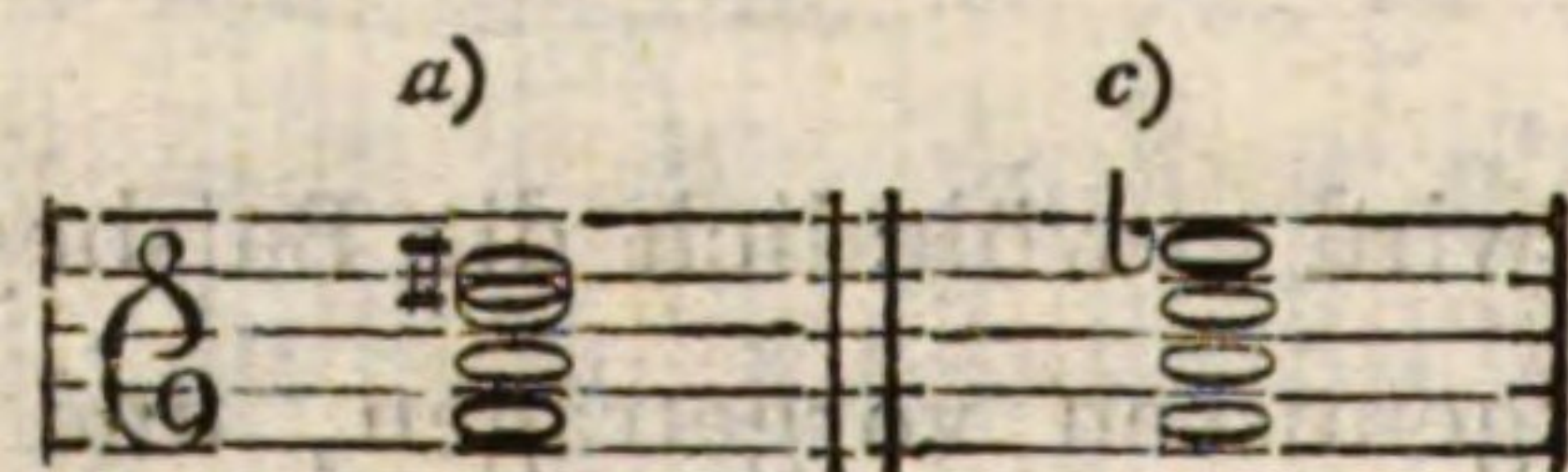




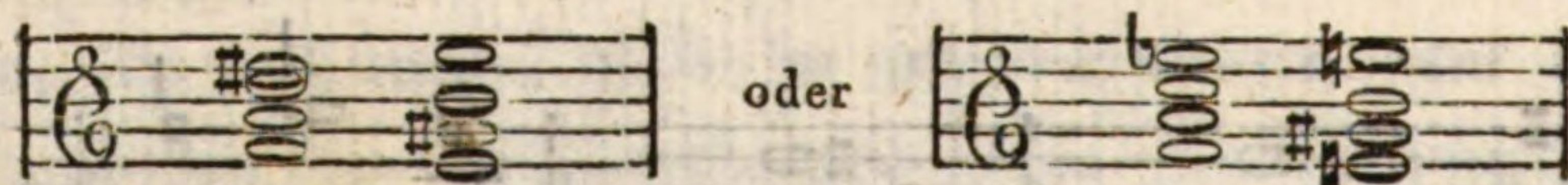
Nun kann zwar allerdings auch die bleibende Bewegung durchgehende Klänge enthalten (Seite 67), sie dürfen jedoch eben so wenig eine Kakophonie verursachen, als die durchgehenden Klänge der steigenden und fallenden Bewegung. Die Kakophonie in obigen Beispielen ist aber unerhört.

### Uibermässiger Sextenakkord.

Die Tonkunst ist bloß für den Sinn des Gehörs. Es darf demnach der Satz: was gleich klingt, ist auch gleich, als ein allgemeingültiger angenommen werden. Der Akkord bei *a)* klingt aber genau wie der Akkord bei *c)*.



Nun gehört der Akkord bei *c)* zur hypodorischen Harmonie von *Bdur* (Seite 52), der Akkord bei *a)* folglich ebenfalls. Es giebt also gar keinen übermäßigen Sextenakkord. Die Fortschreitung in nachstehenden Beispielen



ist daher eine Trugkadenz, und zwar eine recht arge, denn statt auf die dorische Harmonie von *Bdur* zu fallen, wird zur dorischen Harmonie von *Edur* übergegangen. Wer dies schön findet, kann es ja immerhin beibehalten, nur muß er nicht glauben, daß die Sache dadurch geändert wird, wenn er das eine Mal *dis*, und das andere Mal *es* schreibt. Er schreibe *k*, (Seite 9) dann wird er seinen Irrthum einsehen.

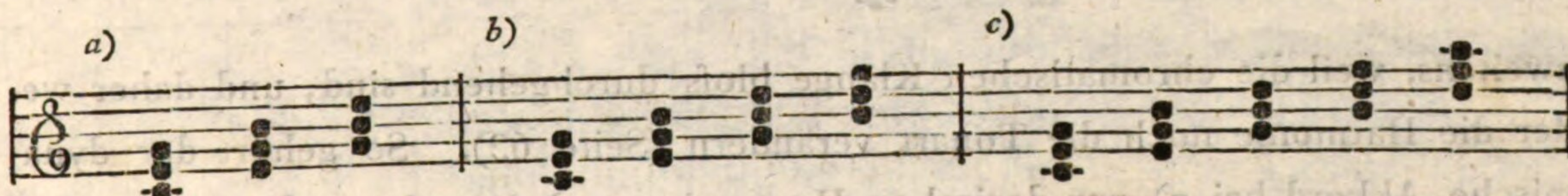


## Fünf- sechs- und siebenstimmige Akkorde.

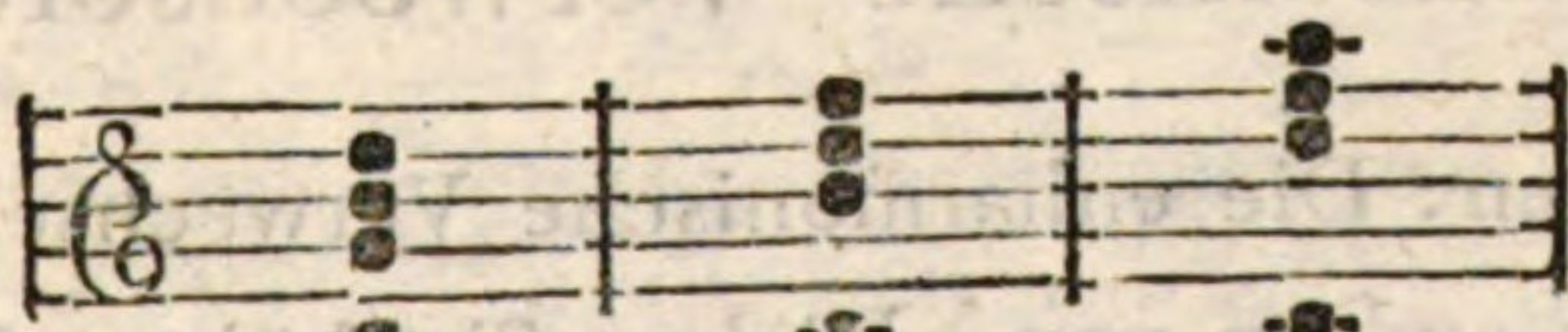
Wir haben oft schon gesagt, die gesammte Harmonie sei in der Octave eingeschlossen, und über den Umfang derselben hinaus gebe es nichts Neues mehr. Bei unsern Musikern giebt es aber gerade über den Umfang der Octave hinaus erst das Allerneueste. Man betrachte nur untenstehende Akkorde.



Den ersten nennen sie den Nonenakkord, den zweiten den Undecimenakkord, den dritten den Terzdecimenakkord. Der Nonenakkord besteht aber aus der dorischen, lydischen und hypodorischen Harmonie *a)*, der Undecimenakkord enthält außer jenen Harmonien noch die hypolydische *b)*, und der Terzdecimenakkord noch die phrygische *c)*.



Man sollte denken, eine Vermischung solcher heterogener Harmonien müßte selbst die handfestesten Ohren zerreißen. Auch giebt man uns wirklich in Lehrbüchern den Rath, einige Klänge wegzulassen, und jene Akkorde etwa so zu gebrauchen:





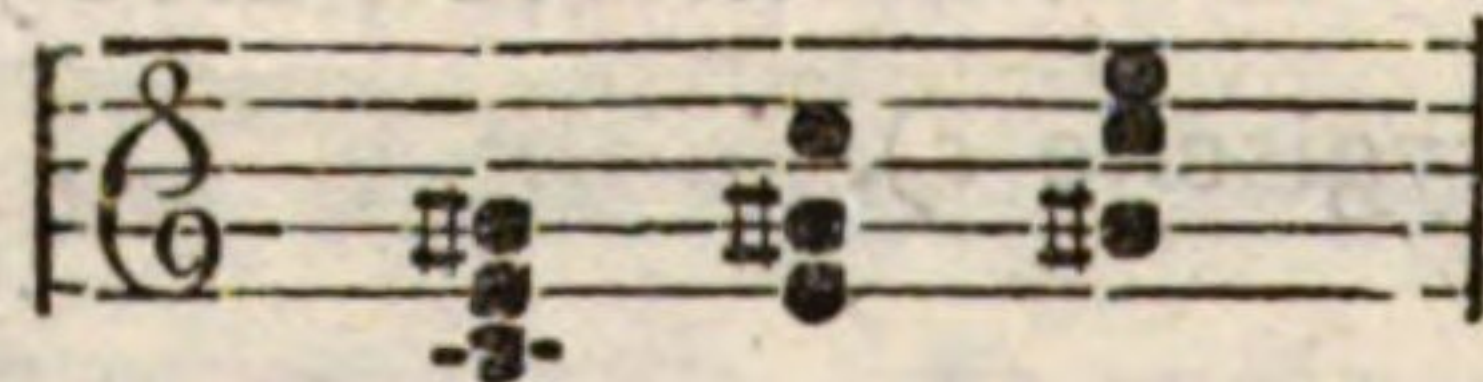
Solche Zusammenstellungen können allerdings vorkommen; aber dann ist C entweder ein durchgehender Klang der bleibenden Bewegung (Seite 67), oder die obern Klänge sind Vorhalte.

### Uibermäfsiger und verminderter Dreiklang.

Mit diesen Namen belegt man in der neuern Musik die beiden chromatischen Akkorde bei *b)* und *d)*,



und betrachtet sie als selbstständig. Das sind sie aber nicht; erstens, weil sie nicht durch ihre Versetzungen fortschreiten können;



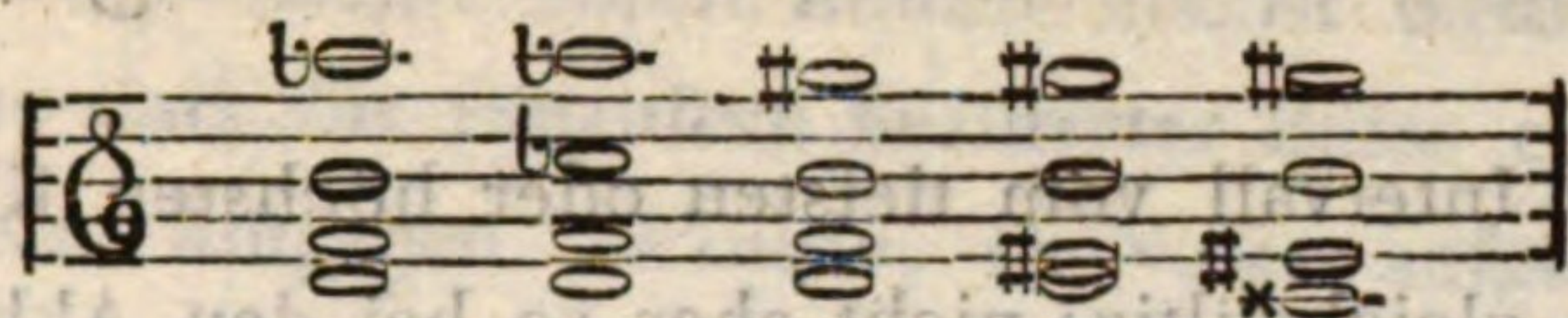
zweitens, weil die chromatischen Klänge blofs durchgehend sind, und daher weder die Harmonie noch die Tonart verändern (Seite 62). So gehört der dynamische Akkord bei *a)* zur dorischen Harmonie, und der übermäfsige Dreiklang bei *b)* ebenfalls; der dynamische Akkord bei *c)* gehört zur hypolydischen Harmonie, und der verminderte Dreiklang bei *d)* ebenfalls. Dieser letzte Akkord ist übrigens, seiner grossen Härte wegen, durchaus unbrauchbar.

### Enharmonische Verwechslung.

Unsere Musiker sagen: Die enharmonische Verwechslung ist der Uibergang von einer Note zu einer andern von gleicher Tonhöhe. Es ist aber die enhar-



monische Verwechslung vornemlich zu Ausweichungen in entfernte Tonarten sehr brauchbar. Das untenstehende Beispiel kann hiervon als Beweis dienen, da in demselben, vermöge des verminderten Septimenakkordes, eine Folge von Trugkadenzen bewirkt wird, die dem Ohr die angenehmste Uiberraschung gewähren.



Man spiele jetzt diese Folge von Trugkadenzen, und verlange nicht, daß wir noch auf eine andere Art die Ungereimtheit der neuern Enharmonik darthun sollen.

## Verdeckte Quinten und Octaven.

Außer den offenbaren Quinten und Octaven — heisst es in unsern Lehrbüchern — giebt es noch andere, die man verdeckte nennt. Diese letztern werden zwar nicht wirklich gehört, aber man glaubt sie doch zu hören.



So entsteht im ersten Beispiel durch das nichtvorhandene tiefe A eine verdeckte Quinte, und im zweiten Beispiel durch das nichtvorhandene tiefe H eine verdeckte Octave.

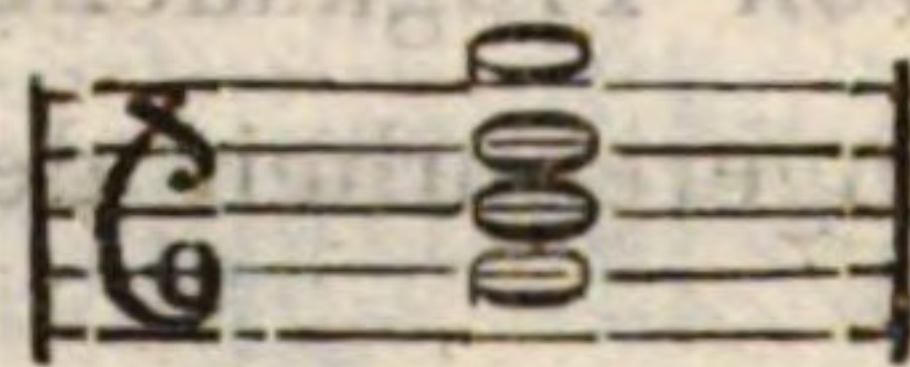
Unsern Musikern geht es traun mit ihrem Gehör, wie einem, der lange in eine Wolke schaut, mit dem Gesicht; denn dieser glaubt nichtvorhandene Ge-



stalten zu sehen, und jene nichtvorhandene Klänge zu hören. Beides ist gleich lächerlich,

## Intervallenabzählung.

Ob ein einzelnes Intervall vom tiefsten oder höchsten Klange aus abgezählt wird, ist vollkommen gleichgültig; nicht aber so bei den Akkorden.



Denn werden die Intervalle des obigen Akkordes vom tiefsten Klange aus abgezählt, so besteht er aus der Terz, Quinte und Octave; geschieht hingegen die Abzählung vom höchsten Klange, so besteht der nemliche Akkord aus der Quarte, Sexte und Octave. Es muß also nothwendig eine dieser Abzählungen falsch sein. Seite 29 haben wir aber bereits gezeigt, daß sie es beide sind.

## Generalbafs.

Unter Generalbafs — sagen unsere Musiker — versteht man einen Bafs, nebst welchem zugleich die jedesmal zum Grunde liegende Harmonie durch Ziffern und andere Zeichen angegeben wird. Der Generalbafs aber ist unstreitig eine der größten Erfindungen, denn vorher mußten die anzugebenden Akkorde der Reihe nach mühsam in Noten aufgeschrieben werden.

Wenn also der Komponist die anzugebenden Akkorde der Reihe nach mühsam in Noten aufgeschrieben hat, so ist der Generalbafs entbehrlich;



hat dies aber der Komponist unterlassen, und der Begleitende besitzt nur harmonische Kenntnisse genug, um eine Partitur zu übersehen, so ist der Generalbass wiederum entbehrlich. Bedenkt man nun ferner noch, dass durch Ziffern bloß die Harmonie, nicht aber auch der Rhythmus, angegeben werden kann; dass selbst die Bezeichnung der Harmonie durch Ziffern höchst weitläufig, verworren und unvollständig ist, so dass das Entziffern bezifferter Bässe eine Uebung von mehreren Jahren erfordert, hingegen Akkorde, in Noten aufgeschrieben, von jedem Schüler gespielt werden können; so sieht man leicht, dass das ganze Ziffern-Unwesen nichts weiter als ein musikalischer Charlatanismus ist.

## R ü g e.

In des Herrn Gottfried Webers Theorie der Tonsetzkunst, qu'enfin Monsieur Schneider a pris la peine d'expliquer au Public, <sup>1)</sup> wird die Musik der Griechen mit der der Chinesen, Karaiben und Kamtschadalen in eine Reihe gestellt. Da nun schon ziemlich lange bei uns die Musik im chinesischen und karaibischen Geschmack an der Tagesordnung ist, so glaubten wir, Herr Weber habe den Griechen durch jene karaibische Zusammenstellung eine rechte Ehre erzeigen wollen. Allein wir waren im Irthum. Es ist nemlich vor Kurzem ein Werk unter dem Titel: „Grundzüge der Geschichte der modernen Musik von Franz Stöpel“ erschienen, zu welchem Herr Weber ein Vorwort geschrieben hat, und worin er seine eigentliche Meinung sehr deutlich ausspricht. Das Werk des Herrn Stöpel ist wirklich gut; dem Vorwort aber müssen wir den Krieg erklären. Wir heben jedoch nur die beiden Hauptgedanken heraus.

---

<sup>1)</sup> J. J. Rouss. Dict. de Mus. Art. Harmonie.



Kein Laut der Musik früherer Jahrtausende klingt bis in unser Zeitalter herüber, und es ist uns von ihnen nichts übrig geblieben, als todte Schriftzeichen, von denen wir nicht wissen können, wie sie geklungen, daher ist all unser Reden und Schreiben über antike Musik, von welcher unsere Ohren nie einen Laut vernommen, um nichts besser, als Abhandlungen Taubgeborener vom Reize der Musik.

Durch die Kenntniß der Grundsätze und Regeln einer Kunst, können wir uns einen Begriff von der Ausübung derselben machen. Wie also die griechische Musik geklungen hat, ist zu ergründen, der Geist aber, welcher sie beehrte, läßt sich nur ahnen. Herr Weber bestreitet jedoch auch das erstere, und zwar — wie wir eben gelesen haben — weil es keine haltende Note von tausendjähriger Dauer gebe, die immer noch fortklinge, und an welcher wir mit eigenen Ohren abnehmen könnten, wie etwa eine griechische — Darmsaite geklungen habe. Dies scheint nun freilich etwas Unerreichbares, allein Herr Weber nimmt sich der Sache an, und theilt uns weiterhin ein Recept mit, wie man die griechische Musik studiren müsse, um jenes Jahrtausend-Problem zu lösen. Daß wir aber den „in Puncto der alten Musik so gelahrten“ Herrn Weber keinesweges mißverstanden haben, beweisen seine Gleichnisse von den Taubgeborenen, vom Schöps als griechischen Sprachmeister u. d. m. Eine Widerlegung ist also überflüssig.

Von der griechischen Musik wissen wir durchaus garnichts, nicht einmal, ob sie etwas unserer heutigen Musik Ähnliches, oder vielleicht etwas ganz Anderes gewesen ist.

Schon daß Herr Weber die Möglichkeit annimmt, die Musik der Griechen könne etwas ganz Anderes als die der Neuern gewesen sein, ist nicht folgerecht. Denn er wird doch zugeben, daß sowohl die Harmonie d. h. alle Beziehungen der Klänge im Raum, wie auch der Rhythmus d. h. alle Beziehungen der



Klänge in der Zeit, auf unabänderlichen Naturgesetzen beruhen, und daß dies von den Griechen erkannt wurde. Da nun die Vereinigung von Harmonie und Rhythmus Musik ist, so kann ja unmöglich die Musik der Griechen etwas ganz Anderes als die der Neuern gewesen sein. Doch am Ende läugnet Herr Weber wohl gar das Dasein von unabänderlichen Naturgesetzen in der Musik, und meint vielleicht, es gründe sich alles nur auf willkürliche Uibereinkunft, wie etwa die Regeln des Ballspiels. Wenn das ist, müssen wir ihn zu belehren suchen. Der berühmte William Jones sagt: „Nachdem ich mich lange umsonst bemüht hatte, den Unterschied der Indischen Scala von der Unsrigen aufzufinden, so ersuchte ich einen deutschen Tonkünstler von vieler Fähigkeit, einen indischen Lautenspieler, der ein aufnotirtes Volkslied auf die Liebe Crisna's und Radha's spielte, mit der Violine zu begleiten. Der deutsche Virtuos versicherte mich, daß die Scala völlig die unsrige sei. Auch erfuhr ich späterhin durch Herrn Schore, daß, wenn man einem indischen Sänger den Klavier-Ton angiebt, und er sich in denselben versetzt, die indische aufsteigende Tonreihe von sieben Noten eine Gröfse oder Major-Terz wie die unsrige habe.“ <sup>1)</sup> Wunderbar! man hat also in Indien und in Darmstadt dieselbe Klangleiter, und doch ist hier gewifs an keine Uibereinkunft zu denken. Wäre Jones mehr Musiker gewesen, so würde er ohne Zweifel der Ursache nachgespürt haben. Die Ursache aber ist die Symphonie der Klänge. <sup>2)</sup> Denn, indem durch die Symphonie nicht allein die Lage der sie-

---

<sup>1)</sup> Musik der Indier von Dalberg, S. 25.

<sup>2)</sup> Der Ausdruck Symphonie wird von den Griechen auf zweierlei Art gebraucht; erstlich verstehen sie darunter die ganz vollendete Vermischung zweier Klänge von verschiedener Höhe; dann nennen sie auch das Intervall, dessen Klänge sich so vermischen, eine Symphonie, die Klänge selbst aber heißen alsdann symphonische Klänge. Eine ganz vollendete Vermischung aber ist diejenige, wenn zwei verschiedene Gegenstände sich so mit einander vereinigen, daß keiner vor dem andern voraus bemerkbar ist, und also das Gemischte dem Sinn wie ein Einfaches erscheint. Es giebt daher nicht bloß eine Symphonie der Klänge, sondern auch eine Symphonie der Farben, eine Symphonie der Geschmäcke u. s. w. Die ganz vollendete oder symphonische Vermischung zweier Farben bildet eine neue Hauptfarbe; der Sinn des Gesichts erkennt daher zwei Symphonien, nemlich die grüne und die braune (violette) Farbe. Die grüne Farbe entsteht aber aus der Vermischung von Blau und Gelb;



ben dynamischen Klänge des Grundsystems, sondern auch die Lage der fünf chromatischen Klänge, auf das genaueste bestimmt wird, <sup>1)</sup> die Griechen aber ihre Instrumente ebenfalls durch die Symphonie, wie die Indier und Darmstädter, stimmten; so folgt daraus nothwendig, daß die Klangräume, Systeme und Tonarten der Griechen, im diatonischen Geschlecht, von denen der Neuern nicht verschieden gewesen sein können. Die Behauptung des Herrn Weber, daß wir gar nichts von der griechischen Musik wissen, würde also selbst dann noch unwahr sein, wenn sich auch keine Nachrichten darüber erhalten hätten; sie ist folglich um so grundloser, da wir noch gegen zwanzig musikalische Werke alter Schriftsteller besitzen. Wenn aber Herr Weber in seinem Vorwort auch behauptet, alles was jene Schriftsteller über ihre Musik sagten, sei unverständlich, widersprechend, irrig, unwahr, naturwidrig und lügenhaft; so wollen wir das so lange unberücksichtigt lassen, bis er uns versichern wird, einen einzigen davon gelesen zu haben.

die braune, aus der Vermischung von Blau und Roth. Blau, Roth und Gelb sind also symphonische Farben. (Aristot. de sens. et sensibil.) Für keinen Sinn ist indessen die Symphonie so äußerst wichtig, als für den des Gehörs, da sie der einzige Maafstab ist, wodurch die Klangentfernungen zu bestimmen sind. Es wäre daher gar sehr zu wünschen, daß die Neuern doch endlich einmal darüber zum Bewußtsein gelangen mögten.

<sup>1)</sup> Aufschlüsse S. 151 u. 154.

Gedruckt bei Johann Friedrich Starcke.



























Drieberg, Friedrich <<von>>,

Die praktische Musik der Griechen

Bd.: 1

Berlin (1821)

4 Mus.th. 388 b-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527149-7